This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

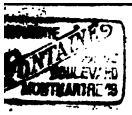
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES



ESSAIS

DE

CRITIQUE MUSICALE

GRENOBLE, IMPRIMERIE F. ALLIER PÈRE & FILS
Grand'Rue, 8.

LÉONCE MESNARD

III

ESSAIS

DE

CRITIQUE MUSICALE

R. SCHUMANN. — R. WAGNER.
HECTOR BERLIOZ. — JOHANNES BRAHMS.
AFFINITÉS MUSICALES CHEZ BEETHOVEN.
SUR LA MUSIQUE, ETC., ETC.

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine, 33
—
1892
Tous droits réservés.

UN SUCCESSEUR DE BEETHOVEN

ROBERT SCHUMANN

I.

« Mozart me fait revivre tous mes jours; il me « rend mes joies d'autrefois sans leur emporte- « ment et mes plaisirs sans leur lendemain; il « me donne une langue pour exprimer les choses « qui se dérobent aux langues parlées; il fait de « la mélancolie, que dissipe ou aigrit la réflexion « exprimée par des paroles, un état de l'âme « délicieux qu'on voudrait voir durer toujours. « Combien de regrets, de désirs, d'espérances, « qu'on ne peut dire à personne, soit qu'on ne

« les conçoive pas assez clairement, soit qu'il n'y « ait aucune amitié dans le monde pour en rece- « voir le secret, et qui, néanmoins, ne laissent « pas de peser sur le cœur! Ses chants divins les « attirent au dehors et nous en soulagent[1]. »

Ne dirait-on pas, de prime abord, que c'est au génie même de la musique qu'un éminent écrivain a rendu hommage lorsqu'il s'est exprimé, sur le compte de Mozart, en termes d'une si heureuse élégance et sur ce ton d'affectueuse gratitude? Bientôt après, une analyse plus attentive découvre qu'à ses autres mérites, un pareil éloge ajoute, pour sa plus grande partie, celui de se limiter par une exacte appropriation. Oui, certes, Mozart est ce confident qui s'insinue bien avant avec une douce cordialité, cet interprète de choix auquel on s'ouvre avec une confiance sans réserve. Telle est sa grâce toujours bienvenue, telle l'aimable puissance d'assimilation et de facile conformité dont il est doué. Une gloire si pure et si légitime n'a rien à redouter de certaines dégradations du goût favorisées par un esprit d'innovation téméraire ou de progrès mal entendu. Un culte intime si bien placé a trop de sincérité pour

---

[1] D. Nisard, *Histoire de la littérature française,* t. III, ch. VIII, § 2.

être compromis par les ardeurs affectées d'une piété toute de parade et de commande, qui, à faire les honneurs du divin maître, trouve l'avantage de prendre de beaux airs d'orthodoxie. Mais la musique de Mozart n'est pas toute la musique, de même que les sentiments que M. Nisard montre tout près de remonter à fleur d'âme, dès que le plus irrésistible des évocateurs vient les enchanter, ne composent pas l'homme moral tout entier. Plus encore que la nature visible, la nature morale a de sombres et presque impénétrables retraites,

Et de *soi* même à *soi* si grande est la distance [1],

que, par-delà les régions où se réfugie la douce mélancolie, se dérobent, se cachent les souvenirs qui se refusent à toute attente de réparation, les pressentiments qui n'admettent rien que de funeste, bien d'autres dispositions encore, au prix desquelles le nom de *regret* semble doux. Qu'auront à leur opposer les natures communes ? Un décevant et fade optimisme [2], si ce n'est une âcre

---

[1] A. de Vigny.

[2] ..... Such suffering souls
That welcome wrongs.
(SHAKSPEARE, *Julius Cæsar*, act. II, sc. II.)

et stérile révolte. D'autres âmes, moins fermées aux nobles influences, autoriseront, soit la philosophie élevée, soit la poésie sincère, soit enfin quelque interprète choisi du grand art, de l'art consolateur et fortifiant, à effleurer ces derniers replis, à sonder ces plaies, même à exaspérer violemment le mal pour en exprimer le venin caché. Ces hôtes secourables apporteront des calmants souverainement efficaces. Ils laisseront après eux une résignation sereine, confiante, soumise sans vulgaire abaissement, ou bien, au contraire, leur passage suscitera une de ces tempêtes purifiantes qui entraînent avec elles tout ce qu'il y a de dangereusement stagnant au fond de l'être moral, une de ces magnanimes rébellions de l'esprit contre la destinée[1], dont la rage inoffensive s'exhale sans cris et sans blasphèmes. L'un ou l'autre seulement de ces bienfaits leur adviendra, si c'est un philosophe qui parle ou si le poète qu'elles écoutent est de ceux qui ont pris parti, un parti sans retour, sur le problème de la destinée humaine, s'il s'appelle Lucrèce ou Leopardi. Elles devront l'un et l'autre ensemble,

---

[1] « La sublime ribellione dell' anima contro il fato, che « ti fa correre lo spavento per le ossa in Leopardi. » (F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, p. 226.)

presque à la fois, au grand artiste, s'il porte le nom de Beethoven ou celui de Schumann. Pourquoi non? Le musicien n'est pas tenu, lui, de rester conséquent avec soi-même, ainsi que s'y oblige le philosophe qui professe un système, un Kant ou un Schopenhauer, ainsi que doit l'être plus ou moins le poète inspiré par la foi ou s'inspirant de l'incrédulité. Il est libre comme cet air vivifiant, sans limites, parcouru par tous les souffles, qui sert de véhicule à ses inspirations. L'invocation à une Providence personnelle, clémente et protectrice détonnerait dans la bouche de Leopardi et de Shelley comme un démenti donné à soi-même. Par bien des côtés, par toutes sortes d'avenues, sans aucune contradiction comme sans aucune difficulté, Schumann fera pénétrer, chez qui saura l'entendre, les ressources variées, opposées même, dont il dispose. Certaines souffrances, si éloignées de consentir à se communiquer, que l'aveu leur compterait comme un surcroît de peine, ne rejetteront pas l'apaisement que leur réservent le *Monologue* et l'*Évocation* de son *Manfred*. Elles le goûteront comme s'il leur était destiné en particulier par une voie amie, ou comme si elles trouvaient un charme à s'y reconnaître et à s'y écouter.

Elles auraient bien pu s'effaroucher, si le jeune maître, dont la première fougue annonçait déjà

un agitateur à quelques égards sans pareil, eût laissé les molles et attirantes douceurs d'une félicité idéale parler plus haut que l'énergie impérieuse du désir qui implore cette félicité. Car il est difficile qu'un tel mirage de l'âge trompeur soit sans offense pour qui, ayant trop exigé de la destinée, sait mieux ce qu'il en coûte de revoir, même en rêve, les riants mensonges de l'espérance. Il n'en est pas ainsi. Les ardeurs impatientes de la vie et les mystérieuses incohérences du songe se mêlent bien dans ces improvisations passionnées qui sont telle ou telle *fantaisie* dédiée par Schumann, soit à un ami qui est Chopin, soit à celle qui va devenir sa fiancée, mieux encore dans tel *allegro* aux sublimes élans[1]. Mais elles s'y combinent de manière à ce que le gage et la promesse d'une résistance indomptable effacent, ou tout au moins tiennent à distance le souvenir des illusions fallacieuses. Rien n'y altère, jusqu'à l'empêcher de prédominer, le ton provoquant, le hardi défi de la force, de cette même force à laquelle, plus tard, pour déchaîner soudain et pour faire éclater sans répit l'orage intérieur, il suffira de quelques mesures, et, dans ces mesures, de quelques notes vibrantes qui dominent un

[1] 2e Sonate, œuv. 22.

frémissement confus[1]. Bien loin enfin et de la passion et des orages, et tout à l'opposite du sombre hommage que des voix d'airain font retentir en l'honneur d'une divinité au cœur d'airain[2], il fera flotter, autour de l'âme réconciliée de Faust[3], comme une *gloire* vivante et harmonieuse dont chaque rayon est une prière voisine d'autres prières qui, avec des accents si nuancés, répètent à peu près même chose.

II.

Le maître dont l'influence et la mission, au point de vue de l'art, viennent d'être, non pas définies absolument, mais effleurées suivant l'un de leurs principaux aspects, ce maître n'a pas atteint, parmi nous, le terme de cette période d'épreuve, de cette sorte de stage par lequel ses illustres prédécesseurs, Beethoven, Weber, Mendelssohn, ont dû passer successivement.

---

[1] Fantaisie, œuv. 111, n° 1.

[2] L'hymne des Génies d'Arimane, dans *Manfred*.

[3] Scènes tirées du poème de Gœthe (toute la troisième partie).

Le temps n'est pas encore très éloigné, en effet, où le succès acquis par la sonate dite *pathétique,* les applaudissements décernés à l'*Andante* détaché de telle œuvre symphonique, marquaient à peu près la limite des progrès encore modestes accomplis dans la faveur du public par l'auteur de la *Symphonie avec chœurs.* De ce que le *Freyschutz,* après plus d'une aventure et non sans mutilations préalables, est parvenu à se faire accepter, il ne s'ensuit nullement qu'*Obéron,* qu'*Euryanthe* surtout, aient obtenu en France leur complète naturalisation. Les trésors d'esprit et de sentiment que prodigue l'auteur du *Songe d'une Nuit d'Été* et d'*Elie* ont fini par se révéler, à la longue, sous le prétendu appareil scientifique dont on avait commencé par prendre ombrage.

Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que Schumann, après bien d'autres, ait suscité bon nombre de ces objections qui, tantôt frappent précisément à l'opposé de la vérité, tantôt dépassent le but, parfois aussi veulent être sérieusement discutées, parce que, moyennant beaucoup de restrictions et de réserves, il convient d'en retenir une partie. Un petit nombre de *Lieder* favoris, ces *Scènes d'enfants* dont quelques-unes (la *Rêverie,* celle qu'on a intitulée le *Bonheur parfait,* etc.), se distinguent par la profondeur de

l'expression ou par une exquise ingénuité, un quintette pour piano et instruments à cordes, dont la fierté si franche a triomphé des auditoires les plus prévenus, voilà surtout ce qui recommande en France la renommée incertaine et balancée du nouveau venu que l'on est obligé de présenter encore par ses côtés, sinon les plus saillants, à coup sûr les moins abrupts.

Il est quelques critiques et beaucoup d'amateurs qui se feraient fort de fixer le moment précis où le grand art musical de l'Allemagne a pris fin, sauf à s'entendre entre eux sur la date fatale, reportée par ceux-là à un jour choisi dans la vie de Beethoven, ramenée par ceux-ci jusqu'à la mort de Mendelssohn. Demain comme aujourd'hui, Schumann aura à compter avec eux, car toutes leurs divergences viennent se confondre dans un parfait accord, lorsqu'il s'agit de déclarer que ce retardataire arrive passé l'heure, et que, s'il trouve porte close, c'est justice.

Quant aux partisans décidés du maître qui souhaiteraient ardemment de le voir mis en possession de ses grandes entrées, ils ne peuvent se dissimuler que des œuvres de l'importance de *Manfred* et de la *Péri,* recommandées pourtant, l'une par cette exécution supérieure du Conservatoire qui est, à elle seule, une sorte de consécration, l'autre par le talent d'une artiste

éminente[1], n'ont pas encore entièrement gagné leur cause. Ont-ils raison de supposer que les motifs de cette résistance sont tout à fait de même nature que ceux qui ont tenu en échec les mérites, incontestables bien longtemps avant d'être incontestés, d'autres maîtres illustres ? Ne faut-il pas craindre plutôt qu'il n'y ait pour ce cas particulier, sinon une fin de non-recevoir absolue, du moins de graves présomptions d'incompatibilité qu'expliqueraient, à des degrés divers, certaines exigences propres à notre esprit national et certaines influences régnantes qui tendent momentanément à l'altérer ?

La critique qui, sur un tel sujet, s'exercera à rechercher et à réunir des éléments sérieux de décision, devra commencer par démêler les caractères essentiels d'une personnalité qui veut être étudiée d'ensemble, en s'attachant à ne pas isoler l'œuvre de la nature morale et de la destinée de l'auteur. Il y a, en effet, entre ces trois termes une connexion étroite que l'on peut suivre jusqu'au moment où les alternatives de prostration apathique et de surexcitation fébrile qui ne furent jamais étrangères au tempérament intellectuel de Schumann, devinrent, à la suite

---

[1] Mlle Gabrielle Krauss.

de deux ou trois années prodigieusement fécondes, l'un des symptômes les plus accusés des lamentables altérations qui déconcertèrent ses riches facultés. Le premier développement de ces facultés suggérerait plus d'une remarque essentielle. Comment ne pas tenir compte de l'intervalle relativement considérable qui sépare les premiers essais où se manifeste une spontanéité pleine de verve, ignorante plutôt que dédaigneuse des règles, et l'initiation à ces éléments scientifiques de l'art des sons qui en constituent la grammaire et la syntaxe? Comment négliger un autre fait non moins important, la priorité en vertu de laquelle le pianiste accompli prend le pas sur le compositeur qui doit, plus tard, lui succéder? Enfin, s'il est hors de doute que des circonstances héréditaires particulièrement favorables (son père, après s'être fait connaître par des écrits estimables, avait pris la direction d'un vaste établissement de librairie) secondèrent les dispositions naturelles qui, l'invitant à étendre et à perfectionner ses connaissances littéraires[1], firent de

[1] Peu de temps avant l'invasion du mal terrible qui devait l'enlever, il songeait à un ouvrage littéraire de longue haleine où il aurait mis en regard ce qui chez les poètes de tous les temps et de tous les pays se rapporte à l'art musical. (V. la *Biographie de Schumann*, par J. von Wasielewski.)

lui, dès sa première jeunesse, un critique musical de premier ordre, on remonte sans peine à l'origine de ces alliances entre la poésie et la musique que Schumann était destiné à ménager, mais non sur le même terrain et dans les mêmes conditions que l'auteur de *Lohengrin* et des *Niebelungen*.

Le mérite est grand assurément, pour celui qui manie la plume de critique, de prononcer ses jugements avec une équité qui n'admet ni acception de personne, ni retour intéressé sur soi-même, de saluer avec un empressement cordial les nouveau-venus, en même temps qu'il s'incline avec respect devant ceux qui sont déjà des ancêtres. Ce mérite, qu'il est trop aisé de refuser à Wagner, ne saurait être contesté à Schumann. Seulement, à l'instant où le critique fait place au compositeur, une telle liberté d'esprit, si large, si accommodante, risque d'ouvrir les voies à une sorte d'éclectisme pratique contraire à la véritable originalité. Qu'on est vite rassuré de ce côté avec Schumann ! Dès qu'il s'est élancé à son tour dans la carrière, cet admirateur de Bach et de Paganini, de Schubert et de Chopin, cet élève de Moscheles, fait prévoir, par les plus pétulantes saillies, que, loin d'avoir à se dégager peu à peu de souvenirs compromettants pour son indépendance, il devra s'étudier à limiter l'extrême liberté

qui est la seule loi de ses premières inspirations.

On peut faire un choix, on peut établir, plus ou moins arbitrairement, des degrés entre ces fantaisies détachées ou réunies par le fil le plus léger, qui ont pour interprète tantôt la voix et tantôt le clavier, et qui, dans le second cas, enchérissent fréquemment, par une vélocité à outrance, sur tous les mouvements compris dans la nomenclature usuelle, par le brusque changement des inflexions[1], sur les vicissitudes instantanées du kaléidoscope; mais, seul, le juge le plus prévenu se refuserait à reconnaître la touche incisive, la mordante vivacité qui impriment à la plupart de ces mobiles figures un relief si arrêté, si ressenti, un relief tel, qu'on le comparerait à celui des médailles les mieux frappées, s'il n'y avait une différence capitale à réserver. Effectivement, la médaille, une fois échappée au balancier, porte en elle tout ce qu'elle est capable de recevoir ; elle est désormais dispensée, comme elle se trouve à l'abri de toute retouche. Bien au contraire, un Schumann réussit-il, pour son coup d'essai, à faire de certains morceaux de musique instrumentale une sorte de mimique parlante,

---

[1] Œuv. 11, Sonate dédiée à Mlle Clara Wieck, etc.

gesticulante, rieuse[1]; compose-t-il avec des notes comme d'autres avec l'aide de traits et de contours, des attitudes, des mines, des poses, tout n'est pas fini; il faut qu'une main admirablement exercée achève de donner leur prix à ces pièces si délicatement ouvragées ou enlevées avec une si vaillante prestesse. Il faut qu'elle les tourne et les retourne, pour les mettre dans leur vrai jour, pour en tirer tout l'éclat, en faire jaillir tout le feu qu'elles recèlent. Quand il s'agit de Schumann, il convient de dire, de redire bien haut, la nécessité non moins que la difficulté de cette coopération indispensable. C'est l'un des moyens les plus sûrs, sinon de détruire, du moins d'ébranler le préjugé qui veut que telle œuvre du maître soit pâle et indécise, ou confuse et brouillée. Pourquoi ? Parce que les caractères peu visibles et les empreintes latentes de ces prétendues esquisses exigent, pour se démêler et pour apparaître nettement, le réactif obligé qui est une exécution approfondie, elle, bien au delà de la simple ébauche, une exécution, non seulement

---

[1] Les *Papillons*, les *Davidsbündler*, la suite intitulée le *Carnaval*, et particulièrement, dans cette dernière, les pièces intitulées : *Coquette, Florestan, Pantalon et Colombine.*

habile et savante, mais chaleureusement sympathique.

Leur mise en action est à ce prix. Le mot est bien celui qui convient à ces œuvres où la vie et le mouvement abondent, tantôt pantomimes notées à la tournure dégagée et provoquante, lorsqu'un nom seulement les désigne, tantôt véritables petits drames, lorsque, avec un nom, elles portent encore des paroles ; à ces œuvres où la musique prend, en outre de ses mérites d'expression, une valeur figurative et l'on serait tenté d'ajouter une valeur chronologique ; car, tout près de la silhouette, de l'effigie, du groupe qui en est le sujet, la date du premier ou du second âge de la vie y est nettement inscrite.

Nous savons trop par quels abaissements les idées et les sentiments traduits dans le langage des sons en viennent à affecter les airs et les allures équivoques de la musique dont l'office propre est de régler les mouvements extérieurs et tout matériels du corps. Schumann prend justement le contrepied de cette banale usurpation. Il ennoblit les rhythmes *dansants ;* il leur donne de l'esprit, mieux encore, il les spiritualise. Dans l'*Invitation à la valse,* de Weber, il aimait à suivre, il excellait à faire entendre, il s'étonnait qu'on ne lût pas couramment le dialogue de deux voix, l'une timide et retenue autant que l'autre

est impérieuse et passionnée. A son tour, il rend aisément reconnaissable l'alternative d'une déclaration hardie et d'un aveu plein de réserve[1]. Ailleurs, sous l'apparente gaieté de quelques mesures de valse vigoureusement accentuées (est-ce pressentiment? est-ce expérience acquise?[2]), il glisse une sorte d'ironie fière, presque féroce, qui, par un rapide changement d'expression, obtenu cette fois, non en rompant avec le principal motif, mais en lui imprimant une déviation très légère, quoique significative, vient tout à coup à résipiscence et se tourne en humble et caressante soumission.

Il ne se borne pas à faire mouvoir avec une agilité sans pareille ces personnages imaginaires, sortes de *fantocci* empruntés à la *Commedia dell'arte;* il ne se contente pas de saisir au passage, sur les traits, dans les manières d'une personne amie, tel détail saillant, telle singularité digne de remarque pour les noter à sa manière.

---

[1] *La Promenade* (comprise dans la suite qui a pour titre commun : *Le Carnaval*).

[2] *Feuillets d'album,* œuv. 124, n° 4. (Cette suite comprend un certain nombre de pièces dont la composition remonte à une époque antérieure à celle que ferait supposer le numéro d'ordre. Il est donc assez difficile de rapporter à sa vraie date cette valse si caractéristique.)

Lui-même, il est de la partie ; il se met en scène sous le masque transparent de ces pseudonymes *(Florestan* et *Eusèbe)* qu'il approprie tour à tour aux deux profils de sa figure morale, ou bien il prend un autre nom de guerre, David, à peu près comme les étudiants allemands d'un autre âge adoptaient de préférence celui du gigantesque adversaire de David, Goliath, pour l'endosser de leurs facéties et de leurs fredaines. Ce nom devient un signal, un passeport pour les escapades de cet esprit si excitable, si prompt à se retourner en un clin d'œil d'une impression sur une autre impression qui en est la contrepartie et la riposte. Effectivement, durant cette première période, quoi qu'il fasse, il donne rarement le change à cette passion dominante pour les oppositions vives, pour les alertes métamorphoses qui substituent l'une à l'autre, sans transition, des dispositions de l'âme aussi actives qu'en peut susciter l'extrême impétuosité du désir, aussi passives qu'en saurait entretenir l'inertie la plus rêveuse.

Ne fait-il pas l'effet, lui-même, d'une antithèse vivante ? N'ont-ils pas l'air de se réfuter l'un l'autre, le débutant fraîchement émancipé qui, tantôt lance à toute vitesse ses boutades mutines, tantôt agite, avec une bruyante insouciance, les grelots de la folie, et l'évocateur qui, plus tard,

empruntera sa baguette magique à l'auteur de *Faust* et à l'auteur de *Manfred;* le boute-en-train, l'impresario fantasque[1] qui se révèle tout d'abord, et le trouble-fête que beaucoup soupçonnent en lui et tiennent à distance ; le consolateur, enfin, et le complice des nobles révoltes que nous avons montré en commençant ? L'admirateur enthousiaste de Jean-Paul Richter qui, en fait d'*humour,* aspirait à devenir son émule, semble jaloux, un instant après, de la dextérité avec laquelle Callot, encore jeune, prenait sur le vif et faisait passer dans une pochade improvisée la tournure, le tic favori de quelqu'un de ceux qui étaient familiers à ses yeux. Tout à coup, ce n'est plus à Jean-Paul qu'il fait penser, c'est à cet homonyme qui n'a guère de commun avec lui que le nom, Ludwig Richter. Tout un petit monde en fête, des écoliers dansant joyeusement en rond devant la chaumière, non loin du berceau, quelque échappée de paysage, et çà et là une ou deux gracieuses têtes d'anges perçant entre ciel et terre, on a vu cela dans les albums tracés par le dessinateur fécond qui, à côté de Schumann,

---

[1] Il affiche de toute manière l'intention *pseudo-dramatique* de ses improvisations primesautières. C'est ainsi qu'il met en tête de sa dernière *pièce romantique* ces mots : *Amici, comœdia finita est.*

dans la même contrée, a fait de son crayon fin et naïf le modeste interprète des divertissements de la famille et des récréations de l'enfance. Pour se donner de nouveau le même plaisir, il suffit de former un album musical avec des pages choisies, ou plutôt s'offrant d'elles-mêmes, dans l'œuvre de Schumann.

Toutefois, de même que les compositions par lesquelles il s'annonce peuvent, quant à la forme et en dépit de désignations plus ou moins étranges, se rattacher généralement à un prototype unique qui n'est rien autre (nous aurons occasion de le redire ailleurs), que le *Scherzo* avec ses allures expéditives, et les courtes divisions de rigueur qui le font paraître et reparaître sous une double ou triple face ; de même, pour le fond, plus d'un fil conducteur les assemble et les lie, malgré leur diversité et leurs contradictions apparentes. Qu'il s'agisse du cercle étroit où se meut la vie la plus humble, ou de l'orbite, élargie jusqu'à l'infini, que décrit la plus haute personnification de l'humanité que la Poésie ait su créer, des oscillations régulières et douces ou de fortes secousses, différant entre elles, non de nature, mais seulement de mesure et de degré, marquent, en allant sans cesse d'une zone d'ombre à une zone de lumière, des points opposés, presque aussitôt quittés que touchés. Pour désigner

ces points, il y aura plusieurs noms : élan et contrainte, soumission résignée et ardente protestation, abandon expansif et refoulement intérieur, liberté et fatalité. L'art, tel que l'entend Schumann, cet art représentatif de la vie, de ses mystères aussi bien que de ses dehors, prend, lui aussi, cette double et alternative direction. Il marque fortement, sans s'y arrêter, ces deux termes qui sont comme le pôle positif et le pôle négatif de l'être moral. Lui aussi exprime sous plus d'une forme l'action qui se fie à elle-même comme si elle était sans limites, la résistance qui, suivant l'âge et suivant l'heure, tient tout entière dans un grain de sable ou recule jusqu'aux bornes immuables du destin. Il a donc pu, sans se démentir, sans se livrer au hasard de transformations qui échappent à toute comparaison, se développer, se donner plus d'espace et de jeu entre les deux points extrêmes où il lui plaît de revenir s'appuyer.

Le battement de deux petites mains s'accompagnant du sourire confiant qui éclôt sur un visage candide, en voilà bien assez pour lui inspirer quelque mélodie toute parfumée d'innocence[1]. Vienne ensuite le moment où, sur les

---

[1] *Scènes d'enfants* (œuv. 15, n° 5). — *Album de la jeu-*

traces de l'auteur de *Faust,* il fera monter ces petits, ces humbles, de la bouche desquels Dieu reçoit ses meilleures louanges, tout près du Créateur des mondes, ou bien les associera à l'adoration de l'*Éternel féminin*[1], avec quelle fraîcheur d'accents la pureté préservée de l'enfance se distinguera au-dessus de la pureté reconquise des âmes tendrement repentantes, dans le *Chœur mystique*[2], qui mêle au ton de l'hymne une sorte de transposition épurée de ces formes de chant plus ou moins vulgarisées sous les noms de *cantique* et de *complainte!* Et comme, parmi ces ravissements célestes, se glisse un reflet idéal de cette aimable timidité de l'enfant, si avide de pardon que, le recevant, il n'ose y croire! Que, dans son opéra de *Geneviève,* un simple jeu d'orchestre lui suffise pour exprimer si clairement la bassesse confuse et rampante qui, chez le traître Golo, prend la place de l'insolence sans frein, au moment où le nom de bâtard lui est jeté à la face; que, dans la *Scène du jardin* du

---

nesse (œuv. 68, n° 19, *Le mois de mai*). — *La chanson dans le jardin* (œuv. 85, n° 3).

[1] Scènes tirées de *Faust,* 3e partie.

[2] Ce chœur a été écrit deux fois et sous deux formes différentes. C'est surtout au second texte que se rapporte ce qui est dit ici.

premier Faust, il lui faille tout juste une phrase, développée avec un naturel exquis, pour que Marguerite ne laisse absolument plus rien à apprendre à l'auditeur sur son trouble pudique, sur cet embarras où il entre autant de crainte qui persiste que de confiance qui commence ; enfin, qu'il adapte aux paroles si lestes par lesquelles la plus espiègle des filles de l'imagination de Gœthe, l'actrice Philine, célèbre le plaisir sous couleur de faire l'éloge de la nuit, une de ces mélodies appropriées à ravir, telles que Mozart en avait su trouver, pour caractériser en une seule fois à sa façon, après Molière et Beaumarchais plutôt que d'après eux, sa Zerline et sa Suzanne ; dans toutes ces occurrences, comme en d'autres endroits encore, il ne fera que produire des témoignages plus autorisés d'une habileté à faire image dans le sens moral, avec quelques traits sobres et décisifs, c'est-à-dire avec quelques notes fines, rapides et perçantes, dont les premières manifestations avaient été, chez lui, bien précoces.

Comment s'y prendra-t-il, lorsqu'il se mesurera avec ce personnage si complexe, le Faust de la seconde partie du grand poème de Gœthe[1] ? Après

---

[1] Dans son livre, le *Drame musical,* M. E. Schuré s'est livré à des considérations fort judicieuses à propos de la

avoir fait de lui, dans la première partie, un martyr de l'intelligence racheté par la passion, Gœthe agrandit démesurément son rôle. Il le transforme en un représentant idéal de la nature humaine élevée à sa plus haute puissance ; il le reporte à travers ces phases traversées par l'humanité qui sont l'Antiquité, le Moyen Age, l'Age moderne, comme d'un sommet à un autre sommet que la Fable, l'Histoire, l'Art, illuminent des rayons de leur triple flambeau. Il l'approche de la Gloire et du Pouvoir suprême. Il le mène à la recherche de l'idéale Beauté. Il l'engage enfin dans cette activité marquée au coin de l'utilité sociale par où le monde moderne justifie ses doctrines de plus en plus positives, et compte se dédommager de beaucoup de désenchantements. Est-ce que le compositeur suivra le grand poète parmi tant de changements de décors ? Non, et dans cette épopée vivante et symbolique à la

---

réunion nécessaire de la Poésie et de la Musique impliquée par le second Faust. N'était-il pas juste de mentionner, ne fût-ce que par un mot, le compositeur qui avait osé se porter le médiateur de cet accord ? Il est bien vrai que l'ouvrage de M. Schuré a pour but à peu près exclusif la glorification de Wagner. Toutefois, l'auteur n'a pas consenti à faire le vide autour de cette ombrageuse personnalité, jusqu'à s'abstenir de citer Gluck et Beethoven. Pourquoi pas Schumann ?

fois, il ne prendra que la part qu'il croira devoir faire sienne. Bien des tableaux fantasmagoriques étaient faits pour tenter l'imagination d'un Richard Wagner ; précisément il les néglige et, fidèle au dualisme qui est le rhythme favori de sa pensée, il se contente de tirer, du texte qu'il traduit, l'affirmation de ces deux puissances, l'une de l'ordre intellectuel, l'autre de l'ordre moral, l'Énergie vitale et la Pitié, qu'il met en regard, aussi catégoriquement que pourrait le faire un chapitre philosophique de Schopenhauer. En premier lieu, le triomphe terrestre de l'invulnérable, de l'indestructible Volonté[1] qui ne se laisse ni entamer par l'ironie de Méphistophélès, ni pénétrer par le découragement que lui souffle la perfide conseillère, l'ennemie invisible qu'un autre grand poète a nommée la Désolation[2] et dont il appar-

---

[1] Dans le passage de l'un des monologues de Faust qui commence par ces mots : *Ich bin nur durch die Welt gerannt*, Schumann fait percevoir avec toute la gravité et l'élévation qu'on pouvait souhaiter, cet état d'un noble esprit parvenu à l'achèvement de sa maturité morale, en rompant avec toute illusion et en prenant pleine possession de soi-même.

[2] ..... « Ah sœur ! c'est chose délicate que la Désola-« tion. Elle ne marche pas sur terre ; elle ne flotte pas en « l'air, mais elle se glisse à pas silencieux et, souvent, « d'une aile silencieuse, elle effleure les tendres espérances

tenait à un musicien tel que Schumann de rendre, avec la finesse la plus subtile, l'insinuation furtive, le léger et presque imperceptible frôlement; en second lieu, l'Apothéose céleste du repentir, à travers des courants d'harmonie qui, tous, viennent confluer dans la prière ; ainsi pourrait se résumer l'œuvre musicale qui n'est, elle-même, que le résumé du plus vaste poëme.

Un autre sujet, contenu dans un cadre plus étroit, les stances chantées autour de la dépouille mortelle de Mignon[1] lui a ménagé une occasion favorable d'appliquer au dualisme la forme la plus calme et la plus pure, et de dépouiller le contraste qu'il enferme de tout ce qu'il pourrait avoir de trop *acerbe*. (Nous employons à dessein une expression dont l'étymologie comporte des acceptions aussi diverses en apparence que celles-ci : l'âpreté du fruit vert et l'affliction particulièrement aiguisée que causent des funérailles

---

« que portent dans leurs cœurs les meilleurs et les plus « nobles. »

Ah, sister! Desolation is a delicate thing :
It walks not on the earth, it floats not on the air,
But treads with silent footstep, and fans with silent wing
The tender hopes which in their hearts the best and gentlest bear.

SHELLEY, *Prometheus unbound,* acte I.

[1] Wilhelm Meister, *Les années d'apprentissage.*

prématurées. Elle suggère comme une secrète convenance entre le goût austère qui a porté Schumann, soit à intercaler dans plus d'un de ses ouvrages[1], soit à écrire à part plus d'un *Requiem* d'un style libre et entièrement dégagé de la destination liturgique qui s'est imposée aux chefs-d'œuvre de Mozart, Berlioz, Verdi, et la saveur aigre-douce qui, pour les malintentionnés, rend suspecte d'avortement telle ou telle de ses mélodies.) L'entraînante impulsion, l'ardent élan du regret qui brûle d'accompagner autrement que par des larmes la fuite d'une créature chérie, la sereine gravité de la sagesse supérieure qui rappelle à la terre ceux que le ciel attire, puis la commune pensée, la pensée d'immortalité hautement consolatrice qui tempère à la fois, dans l'un de ces sentiments, ce que la séduction de la mort y met d'anticipé et par suite d'illégitime, dans l'autre, ce qu'il emprunte de rebutant et d'impérieux aux exigences de la vie active, tel est le partage, telle est la conciliation suprême qui président aux chants de Schumann[2]. Ils sont tout à fait dignes des vers de Gœthe, qui sont eux-mêmes un pur écho de la belle antiquité. Nous

---

[1] *La Vie d'une Rose, Manfred*, etc.
[2] Œuv. 98.

n'en conclurons pas, en empruntant à la langue allemande un assemblage de locutions favorites qui auraient l'air ici d'un vrai barbarisme, qu'ils sont un modèle parfait de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse, mais, à coup sûr, ils ont hérité de toute l'élégante eurhythmie de ces divisions poétiques qui sont la strophe, l'antistrophe et l'épode.

De ce qui précède, il est aisé d'inférer que, pour achever de déterminer la physionomie de ce grand compositeur, qui fut aussi un lettré et un critique distingué, il convient de tenir compte de ses affinités littéraires en même temps que de ses affinités musicales. Ni les unes ni les autres n'entreprirent sur une indépendance prompte à s'affirmer; mais les unes comme les autres concoururent à la tempérer et à la diriger. Recherchées successivement dans sa musique écrite pour le piano, dans ses *Lieder*, dans sa musique de chambre concertante et ses symphonies, enfin dans son opéra de *Geneviève*, ces affinités musicales se résumeraient dans les noms de Chopin et de Schubert, de Beethoven et de Mendelssohn (de Beethoven beaucoup plus que de Mendelssohn), et enfin de Weber[1]. A vouloir définir,

[1] Il lui arrive même d'être ultra-classique, à la manière de Haendel. Ainsi, au moment de la délivrance de l'âme

pour quelques-uns des principaux devanciers de Schumann, avant de le faire pour lui-même, cette sorte de nationalité intellectuelle que forment les qualités originaires ou acquises en se combinant avec les influences venues du dehors, il serait permis de hasarder les conclusions suivantes : Mozart reste la plus haute expression de l'alliance intime du génie allemand et du génie italien, déjà scellée par Haydn ; Beethoven se place si haut par les conceptions où il unit la profondeur germanique avec une grandeur et une simplicité dignes de son auteur favori, Homère, qu'il ne relève que de lui-même et que toute comparaison, toute détermination risque de l'amoindrir ; chez Weber, une légère veine de pétulance espagnole circule à travers un fond décidément germanique[1];

---

de Faust, la réitération obstinée d'un même membre de phrase sur le mot *gerettet* (sauvé) porté par les voix à travers de nombreuses modulations, produit à peu près le même effet que tel *Alleluia* ou tel autre chœur à formule persistante de l'auteur du *Messie*.

[1] Un des airs chantés par Annette dans le *Freyschütz* s'enlève presque sur un mouvement de boléro. Dans *Preciosa,* dans un duo du dernier acte d'*Oberon,* ailleurs encore, la même tendance se découvre. Quant à Schumann, il serait excessif de tirer conséquence, en ce sens, de sa mélodie de l'*Hidalgo* ou de certaines variations sur des airs espagnols. Autant vaudrait prendre avantage, en notre faveur, soit de ce qu'il s'est tourné du côté de la France

dans la subtile essence de la musique de Chopin, ont passé, avec le goût et le langage de l'Allemagne, toutes les mélancolies et toutes les ardeurs du tempérament slave. Quant à Schumann, ce fils d'un admirateur déclaré de l'auteur du *Paradis perdu* et de l'auteur des *Nuits,* de Milton et de Young, ce lecteur, attendri jusqu'aux larmes, du *Manfred* de Byron, est bien saxon d'origine, mais, par certains côtés, il est devenu anglo-saxon. Ainsi s'explique la faveur que rencontrèrent, en Angleterre et en Hollande, ces œuvres dont le sujet est en quelque sorte à double face ; car des événements pris, avec une simplicité toute familière, dans le cours ordinaire de l'existence terrestre y reçoivent une importance inattendue, grâce à l'intervention de créatures célestes attirées vers les misères de la condition mortelle par cette fascination de la pitié qui motive le *Pèlerinage d'une Rose* et le *Paradis et la Péri,* comme elle est l'âme de cette autre partition aux splendeurs idéales, le *Vaisseau fantôme,* de R. Wagner. D'une part, il y a introduit assez de bonhomie rustique pour se faire

---

pour honorer la mémoire de Boieldieu et pour applaudir Mme Farrenc, soit de ce que, dans un Lied d'après Henri Heine (*Les deux grenadiers,* œuv. 49, n° 1), il a entonné la *Marseillaise.*

bien venir dans la patrie de Van Ostade et de Rembrandt. De l'autre, des épisodes tels que l'enterrement de village et le dialogue auquel le fossoyeur prend part[1], la mort du jeune fiancé atteint par la peste[2], des chœurs qui, tour à tour, expriment à merveille ce qu'a de sain et de robuste la vie en plein air, et ce que l'atmosphère qui enveloppe le monde des fées a de plus léger et de plus éthéré, devaient éveiller plus d'un écho dans la patrie de Spenser, de Gray, de Burns[3] et, après Shakspeare, de ce demi-Shakspeare qui est Walter Scott.

Les préférences littéraires de Schumann qui, ailleurs, ont sans doute contribué à établir sa légitime renommée, n'avaient rien qui pût vraiment le recommander chez nous, au moment où il a commencé à s'y faire connaître. Qu'il se fût présenté quelque vingt ou vingt-cinq ans plus tôt, elles lui auraient profité, bien loin de le desservir. Ce n'est pas à dire qu'avec son antipathie pour les tons voyants[4] et son penchant très modéré

---

[1] *Pelerinage de la Rose.*

[2] *Le Paradis et la Péri.*

[3] Schumann a emprunté directement à Burns le sujet d'une simple et charmante *berceuse* (œuv. 25, n° 14).

[4] Procédant par nuances et par demi-teintes très distinctes entre elles, quoique parfois un peu neutres, prises séparément, il a fait pour sa part, si on peut le dire, une

pour le *sentimentalisme*, ses interprétations d'œuvres poétiques se fussent trouvées tout à fait à l'unisson de ces autres interprétations données par la palette brillante d'un Delacroix ou le pinceau tendre et moelleux d'un Ary Scheffer. Néanmoins, son *Faust*, son *Manfred*, de même que sa *Rose* et sa *Péri*, sollicitant les suffrages qui n'avaient pas manqué à *Eloa* et à la *Chute d'un ange*, n'eussent pas détonné parmi les hommages d'une autre sorte rendus à Gœthe ou à Byron, soit par la peinture, soit par l'art musical, tel que l'illustra Berlioz. Depuis, bien d'autres choses encore que le goût ont changé dans cette France qui n'avait pas alors la gloire et le bonheur d'être le pays où fleurit l'opérette. Les imaginations blessées (pour parler comme Shakspeare) qui s'appelèrent Byron, Shelley, Leopardi[1], et, plus modestement, Mau-

gamme chromatique de cette gamme de la passion qu'il a parcourue tout entière dans bien des pièces disséminées à travers son œuvre. On y trouverait matière à d'autres corrélations délicates encore qu'à celles qui, par les termes suivants, premier et timide élan de la passion, ses aspirations ambitieuses où se mêle le sentiment de l'infini, la suprême allégresse de son triomphe, et enfin la fierté tendre d'un cœur résigné à cacher ses blessures, marqueraient la note caractéristique des *Lieder* suivants : *Le Noyer* (œuv. 25, n° 3), *Sehnsucht* (œuv. 51, n° 1), *Sie ist dein* (*Elle est à toi*, œuv. 39, n° 12), *Dichterliebe* (*Les amours du poète*, d'après H. Heine, œuv. 48, n° 7).

[1] Dans l'ouvrage, sérieux et attachant d'ailleurs, où

rice de Guérin, doivent beaucoup à une critique rangée, assagie, qui a, du reste, en réserve pour la grosse gaieté des trésors d'indulgence, si, voulant donner l'explication de leurs mauvais rêves, elle consent à ne pas appeler à son aide la physiologie et même la science médicale. A ce compte, quel cas pathologique mettre avant celui de Berlioz, si ce n'est celui de Schumann !

Rien ne serait moins fondé, au reste, que d'attribuer à Schumann je ne sais quelle couleur satanique voulue qu'il aurait empruntée à quelques-uns de ses modèles littéraires préférés. Il a presque laissé dans l'ombre le personnage de

---

M. Bouché-Leclercq a tiré de ses consciencieuses études sur Leopardi des jugements presque toujours sûrs et fins, plus d'une concession faite au goût régnant se laisse surprendre. Il en est une où la légèreté française se surpasse. Au pessimisme, dont s'est fidèlement inspiré, avec quel esprit et quelle éloquence! le plus grand poète italien de notre siècle, son historien et son commentateur, qui s'entête à mettre ses sombres convictions sur le compte de la maladie, oppose, entre autres arguments, qui le dirait? la découverte du chloroforme (p. 180). Assurément l'homme de génie qui creuse l'insondable problème de la destinée aurait fort à se louer, s'il lui était loisible de se procurer le bienfait de l'anesthésie morale. Par malheur, la recette n'en est pas aussi connue et aussi vulgairement pratiquée que celle de l'anesthésie physique.

Méphistophélès qui lui apparaissait nécessairement dès qu'il abordait Faust; il lui a assigné à tout le moins une place très restreinte où il figure non pas tant comme l'Esprit du mal incarné qu'à titre de porte-malheur, de messager funèbre chargé de prononcer, à côté de Marguerite, trop bien préparée par le remords à l'entendre, à côté de Faust, trop distrait par ses hautes et fécondes entreprises, l'ironique, le sévère oracle qui équivaut à une sentence de mort. Il y a au moins autant de commisération profonde que de fatale sévérité, autant d'adjuration sympathique que de maléfice, dans cette *Incantation* de *Manfred* que le choix exclusif des voix de basse fait ressortir avec tant de puissance sur le fond morne d'un sinistre accompagnement. Avec Geneviève mêlant à la prière du soir le souvenir de celui dont l'image va flotter dans son rêve[1]; avec Marguerite, tantôt offrant à la Mère de Dieu et les fleurs que sa main lui présente, et son âme qui, tour à tour, s'épanouit candidement ou se referme sous les froissements douloureux qui la compriment, jusqu'à ce que le flot d'angoisses déborde tout à coup, tantôt, à l'église, parmi les fidèles, succombant sous les menaces surnaturelles, sous les

[1] *Geneviève,* acte II, n° 11.

terreurs sacrées dont Schumann, par la gravité des accents, par le poids des accords de son *Dies iræ*, a su égaler la formidable pression[1]; avec Mignon, enfin, qu'il suffit de nommer ici en se réservant de la retrouver ailleurs, Schumann a composé le plus touchant, le mieux venu des groupes de *Suppliantes*. On se figure, planant au-dessus de lui, quelques-unes de ces créatures angéliques, attentives aux misères humaines, non seulement jusqu'à se dévouer pour elles, mais jusqu'à vouloir les partager, mues ou plutôt précipitées vers la terre par cette irrésistible pitié qui a inspiré quelques belles fictions poétiques et que n'a pas négligée l'éloquence mise par Bossuet au service de la théologie catholique[2]. Le *Paradis et la Péri,* la *Vie d'une Rose,* répondent à ces consonnances de la Poésie et de la Religion.

On peut le dire hautement, du reste, le sentiment religieux a plus d'une fois atteint, chez Schumann, sa plus noble et sa plus sincère expression. Seulement, il importe à ce sujet de prévenir tout malentendu. Il n'y a point à chercher dans ses œuvres, y compris l'*Aventlied,*

---

[1] Scènes tirées de *Faust.*

[2] Sermon sur les saints Anges gardiens.

quelque chose qui corresponde, soit à une *Messe* de Cherubini, soit à un *Oratorio* comme le *Paulus* de Mendelssohn. On ne saurait revendiquer, au profit de la musique sacrée proprement dite, tant de libres élévations que nulle formule liturgique ne précise, que nul appareil sacerdotal n'accompagne, tant d'effusions auxquelles toute solennité hiératique fait défaut, par exemple (pour se borner à une seule) tel chant de repentir[1] calme, transparent comme la conscience qui, purifiée par les pleurs, redevient le miroir sans tache de la vérité. Des inspirations de ce genre ouvrent à Schumann des régions où l'on se figure volontiers Palestrina se rencontrant avec Klopstock et avec Schiller, celles-là même qu'il était arrivé à Beethoven de fréquenter vers la fin de sa vie; témoin cette *Action de grâces offerte à la Divinité par un convalescent,* en tête de laquelle, pour mieux en préciser l'intention, il ajoutait cette indication : *Con intimissimo sentimento*[2], que Schumann, à son tour, devait répéter maintes fois, soit avec sa forme italienne, soit, et plus fréquemment, avec l'expression allemande exactement correspon-

---

[1] *Le Paradis et la Péri,* 3e partie, n° 24; double chœur, *O heil'ge Thränen* (O larmes saintes, etc.).

[2] Quatuor, œuv. 132.

dante *(Innigkeit)*; témoin encore le *Kyrie eleison* ou l'*Agnus Dei* de sa seconde Messe (en *ré*) qui mériteraient si bien de porter la même épigraphe.

Hantée d'abord par une foule de lutins aimables et familiers, l'imagination de Schumann accueille plus tard, de préférence à tous autres visiteurs, les esprits de la solitude et du deuil, les génies qui président aux séparations, à celle-là, avant toute autre, qui intervient sans retour, lorsque, suivant la forte expression d'un poète, « La vie lève enfin son masque et dit : Je suis la « mort ». Telle *Marche*[1] n'est autre chose qu'une incomparable lamentation, prolongée autour d'un tombeau avec la gravité la plus sombre, jusqu'à ce que, tout à coup, par une inflexion subite, un transport d'espérance l'enlève jusqu'aux portes du ciel. Dans le lugubre *Adagio* de son quintette, qui, lui, affecte ouvertement l'allure d'une vraie marche funèbre, certains passages où des entrelacements de rhythmes contraires donnent l'idée de douleurs qui se rapprochent et se soutiennent sans se confondre, sont comme l'équivalent musical de l'un de ces chants de mort qui, dans la poésie anglaise, dans celle de Shelley notamment, reviennent avec le nom de *dirge*.

---

[1] Œuv. 99, n° 5.

En dehors de ces filles du ciel en mission sur la terre qui, sous les noms de la *Rose* et de la *Péri,* représentent une idéale pitié, ses types féminins de prédilection sont des personnifications du remords, du délaissement, de la nostalgie. Nul n'aura rendu avec plus de succès cette transfiguration causée par l'absence, que dans une lettre écrite à dix-huit ans, il caractérisait avec tant de ferveur mêlée à un peu d'emphase, en vrai disciple de Jean-Paul[1]. A tel *Lied* pour deux voix intercalé dans son opéra de *Geneviève*[2], à ce chant de l'absence, où la tendresse, qui envie à l'oiseau ses ailes et sa fuite, est si heureusement relevée par cette pointe d'amertume qui est la saveur du regret, que manque-t-il donc pour être connu, pour être vanté à l'égal du duo de la *Flûte enchantée,* de l'air qui ouvre l'*Orphée* de Gluck? Ni la grâce pénétrante, apparemment, ni la pureté de la forme, que fait valoir encore, sans l'altérer, un détail commun à ces trois inspi-

---

[1] « Ne pleurons pas... car de tout temps le Destin, de « sa main de géant, a fermé la bouche à tous les hommes. « Mais il n'a pas fermé les cœurs qui, dans la séparation, « s'aiment avec plus d'ardeur, sont unis par une estime « plus sainte, parce qu'ils se considèrent comme invisi- « bles, comme morts ou vivant d'une vie surnaturelle. »

[2] *Geneviève,* acte II, n° 9.

rations exquises, c'est-à-dire l'imperceptible surcroît d'ornement qui, dans le second couplet du chant, glisse une variante bien plus qu'il n'introduit une variation?

Schubert a pu donner le nom d'*Adieu* à une mélodie que recommande surtout la simplicité; mais faire rendre à ce mot si court, si plein de sens, tout ce qu'il contient, qui l'a su? est-ce Schubert? ne serait-ce pas bien plutôt Schumann? Grâce à lui, l'échange rapide et complet, sans attendrissement banal, sans exaltation factice, de ces vives et renaissantes émotions du passé, de ces garanties prises en vue des lendemains inconnus, qui s'unissent pour une ardente protestation contre l'oubli, voilà ce que l'on entend proclamer, murmurer tour à tour par deux voix, tantôt distinctes, tantôt portées l'une vers l'autre et comme pressées par une dernière étreinte. Mais que dis-je? Ces deux voix sont absentes. Le clavier leur sert de truchement fidèle; il chante à leur place et, par les pulsations redoublées dont il entoure ce chant, il semble palpiter, trembler, frémir avec elles et pour elles[1].

---

[1] L'*Adieu*, écrit pour piano, fait partie de la suite : *Dans la forêt* (œuv. 82).

Un vif rayon de souvenir traversant les ombres de

III.

Qu'il emploie la langue des vers ou bien la langue des sons, le lyrisme emprunte à la nature extérieure tout un ordre d'impressions dont il est appelé à se faire l'interprète. L'art musical s'offre avec une complaisance particulière à rendre par des équivalents plus ou moins rapprochés de l'imitation exacte, les bruits agréables ou imposants qui sont comme le langage, tantôt doux et rassurant, tantôt terrible, des choses inanimées et des êtres auxquels la parole a été refusée.

Une critique justement alarmée par l'abus de tels moyens, qu'attestent parfois des exemples venus de haut, s'est crue en droit de faire remonter jusqu'à des œuvres telles que l'*Ouverture de la Grotte de Fingal,* de Mendelssohn, des objections auxquelles prêterait mieux encore la tempête introduite par Weber dans son *Oberon,* tant la prétention de reproduire avant tout les ballot-

---

l'absence pour pâlir et s'éteindre presque au même instant, telle serait peut-être la meilleure définition de ce charmant *lied : Le Message* (œuv. 124, n° 12), qui est comme un reflet de son *Adieu.*

tements d'un vaisseau battu par une mer furieuse, y est évidente. Quand il s'agit de combattre de telles tendances, en vue de corriger les écarts qui peuvent s'ensuivre, il sera toujours opportun de retourner vers ces modèles qui proclament à cet égard, avec une autorité irrécusable, vis-à-vis des procédés plus ou moins étroitement imitatifs, la supériorité d'une interprétation tout à la fois libre et justement appropriée. Il n'en est pas de plus éloquemment instructif que l'*Orage* de la Symphonie pastorale. Quoi de mieux, en effet, pour enseigner, non pas seulement la puissance de la musique, mais l'usage qu'il lui convient de faire de cette puissance, afin d'imprimer à sa façon le sceau de la souveraineté humaine sur le monde extérieur, au lieu de s'ingénier à en renvoyer les échos? Simuler avec des sons les roulements du tonnerre, mieux que cela encore, la soudaine et éblouissante apparition de l'éclair, c'était peu pour le génie de Beethoven. Mais fondre ensemble, par une sorte de magique amalgame, les désordres des éléments et le retentissement profond de ces désordres chez les êtres humains qui en sont les spectateurs; donner la parole indistinctement à la foudre et à l'effroi causé par la foudre; de la menace céleste qui éclate sur les têtes et du tressaillement qui agite les cœurs ne faire qu'un, absolument qu'un, voilà son vrai,

son incomparable triomphe. Telle est aussi la secrète complexité qui recommande à l'admiration l'ouverture et l'introduction du *Vaisseau fantôme* de R. Wagner. D'autres luttes que celles des éléments, d'autres clameurs encore que celles des vents et des flots, viennent s'y confondre en un même tourbillon étrange et sauvage.

Dans le grand nombre de pages où Schumann a fixé, sous plus d'une forme de choix, les impressions qui naissent du contact de l'âme humaine avec la nature, il n'en est sûrement pas une où se déclare un tel pouvoir. En revanche, il a communiqué à maint petit poème, à mainte chanson, au lieu des fadeurs du genre pastoral, la plus franche saveur rustique[1]. La figure humaine, sur laquelle se concentrent tant de rayons venus du dehors, y occupe le premier plan de la scène changeante où elle-même apporte tour à tour le frais éveil de son activité coutumière, l'incerti-

---

[1] Quand ils entrent en commerce avec la muse champêtre, Schubert et Mendelssohn, sans y mettre du reste la moindre prétention, trouvent qu'un peu de parure lui sied bien. Schumann, exempt de tout raffinement aristocratique et, sans rien d'inculte ou de trop négligé, sincèrement populaire (il aime à employer le mot comme certificat d'origine de ses inspirations), ne veut, n'imagine pour elle, d'autre ornement que le perpétuel renouveau de la nature.

tude de ses flottantes rêveries, et toute l'agitation de ses divertissements.

Que des artistes tels que Wouverman, Carle Vernet, l'auteur de l'*Ouverture du jeune Henry,* se plaisent à étaler, à développer, de manière à y intéresser le regard ou l'oreille, les péripéties animées de cet exercice entraînant qui est la chasse, à merveille. Est-ce là tout, néanmoins? Et comment ne pas reconnaître, dans telle composition musicale de dimensions fort modestes, au titre non moins modeste[1], un autre don, celui d'accumuler la vie et l'expression sur un épisode unique, d'y porter le feu, concentré dans un espace restreint, d'une exécution nourrie et pétillante, ce don qui, dans une autre sphère de l'art, signale des maîtres tels que Géricault et Eugène Delacroix, et les met à part des Wouverman et des Carle Vernet?

S'il appartient à l'art des sons (la courte page qui vient d'être citée en offre une preuve sans réplique) de faire passer de la confusion à la clarté, du tapage à l'harmonie, ces bruits faits de détonations, de fanfares et d'abois, la poésie, au signal d'un simple chant d'oiseau, a su prendre son

---

[1] *L'Affût,* de Schumann (œuv. 82, publiée sous forme de *Suite,* avec cette désignation : *Dans la forêt*).

essor, un essor si hardi et si large que, pour une fois au moins[1], il a échappé à toute mesure. Pour la musique, il y aurait presque lieu de regretter

---

[1] Le *Chant de l'alouette,* de Shelley. On trouvera que le nom de Shelley, qui reparaît plus d'une fois au cours de cette Étude, n'y est pas tout à fait hors de propos, si l'on veut bien considérer que ce nom est celui du plus *musical* peut-être entre les grands poètes modernes. Dans quel sens? Est-ce pour la rare délicatesse d'hommages rendus en plus d'une occasion à la puissance bienfaisante de l'art des sons? Ce ne serait pas assez. Est-ce pour cette qualité extérieure qu'on appelle la mélodie du vers? A cet égard, dans la littérature anglaise même (sans sortir de l'Angleterre pour venir jusqu'à Lamartine), Thomas Moore et Byron, dans certaines parties de ses créations au moins, l'emporteraient sur Shelley. Non. Cette appréciation suppose chez lui quelque chose de plus et tient à sa manière très personnelle de l'entendre, d'exprimer la double magie de la passion humaine et de l'univers visible. Pour certaines dominations passagères de ces sentiments qui unissent les âmes jusqu'à les fondre ensemble, les mots qu'il emploie, quelque rapprochés qu'ils soient, semblent trop loin encore l'un de l'autre. Seule, à cette union étroite, telle qu'il la conçoit, pourrait correspondre et s'appliquer l'union étroite où se confondent les sons. Quant aux images hardies, éblouissantes, qu'il projette sur le monde extérieur, il serait juste de les appeler pittoresques, si elles avaient une adhérence stable, si elles se prêtaient à des contours plus ou moins précis. Mais, très ordinairement, elles sont, à dessein, inconsistantes, impondérables; elles forment des accords puissants ou des dissonances téméraires et heureusement sauvées. Aux choses, aux êtres, elles prêtent le rêve d'une voix plutôt

certains effets purement imitatifs qui se sont glissés dans des chefs-d'œuvre tels que la *Création* et la *Symphonie pastorale,* s'il était avéré que ces imprudences de Haydn et de Beethoven ont servi à autoriser tant de gazouillements insipides, tant de puériles vocalisations, par lesquelles la voix humaine et les instruments ont été conviés, souvent hors de tout propos, à rivaliser avec les *chantres ailés.* A cet égard, l'excellent goût de Schumann ne s'est pas démenti. Le titre d'une petite *Fantaisie,* à la tournure étrange, à l'accent exotique (l'*Oiseau prophète,* œuv. 82), pourrait bien n'être que le prétexte de l'un de ces légers balancements d'arpéges que le maître affectionne. Il y a attaché, néanmoins, assez d'importance pour en faire l'élément générateur du premier morceau de son troisième trio pour piano et instruments à cordes. La *Chanson de Philine*[1] l'invitait, ce semble, à indiquer, ne fût-ce que par la plus fugitive allusion, la présence du rossignol que n'avait point oublié Gœthe. A bien d'autres eût manqué le courage ou l'esprit nécessaire pour laisser échapper une aussi favorable occasion. Lui, si

---

qu'elles ne leur empruntent la réalité d'une figure. Comment, dès lors, ne confineraient-elles pas à la musique?

[1] Œuv. 98.

attentif, d'ailleurs, à ne rien perdre des caresses et des malices qu'une gaieté légère prodigue tout au travers de cet éloge de la nuit et de ses plaisirs, n'a eu garde de donner dans le piège. Il s'était trop pénétré de l'esprit de son texte pour ne pas comprendre que le rossignol n'y figure que pour mémoire. Elle avait bien, alors, le loisir et l'envie de l'écouter, la volage comédienne qui le nomme en passant[1] !

Entre le boudoir de Philine et la cellule d'un ermite il y a un abîme ; mais, dans le monde des sons, tout se rapproche, ou plutôt, toute distance est supprimée. Il est donc permis, aussitôt après avoir écouté le babil d'une coquette, de prêter l'oreille aux grandes voix de la solitude, recueillies par Schumann, dans le prélude instrumental que suit un Chœur de saints anachorètes[2], à ces voix dont les rumeurs indéterminées se mêleront à ce chœur lui-même, sous la forme de sourds battements d'orchestre. Tout l'effet de ce court et

---

[1] En introduisant sans nécessité l'inévitable gazouillement et la roulade de rigueur dans la ritournelle de sa romance de *Mignon,* M. Ambroise Thomas a montré autant de condescendance pour le mauvais goût du public que Schumann avait mis de fine réserve à éluder ce genre de contrefaçons.

[2] Scènes tirées de *Faust* (commencement de la 3e partie).

austère prologue consiste en une succession de notes tour à tour portées l'une vers l'autre, soit en franchissant les larges intervalles de la sixte ou de l'octave, soit pour se toucher presque, à travers un faible intervalle de seconde. En l'absence de tout lien mélodique, elles ont l'air d'être suspendues et de ne reposer sur rien. Leur incertitude, et le mouvement alternatif de contraction et de dilatation qui règle leur marche, est tout à fait comparable au mouvement incertain du regard, lorsque, porté au loin ou ramené au plus près, parmi de vastes espaces muets, il ne trouve pas un endroit qui l'attire et l'engage à se fixer[1]. Un abîme ténébreux au lieu d'une étendue déserte, voilà ce que la terre est devenue pour Faust, subitement frappé de cécité[2]. Aussi,

---

[1] Lorsque la déplorable héroïne de son opéra de *Geneviève* est emmenée dans les lieux déserts où elle va rester abandonnée, Schumann a compris admirablement qu'il fallait faire annoncer par l'orchestre, non pas un repos morne et contemplatif, mais bien la fatigue accablante qui s'ajoute à la détresse morale.

[2] Il serait piquant d'établir sur ce point spécial une comparaison entre Hændel et Schumann, qui l'un, dans son *Samson,* l'autre, dans son *Faust,* ont eu à s'inspirer d'une situation identique. Peut-être donnerait-elle lieu de conclure que dans la douleur de Samson, telle que l'a comprise Hændel, le sentiment de l'irrévocable, du définitif, domine et parle bien haut. Pour le *Faust* de Schu-

un procédé analogue, presque identique, sauf l'introduction d'un dessin syncopé qui donne l'idée d'un tâtonnement dans le vide, avait-il paru suffisant au compositeur, pour correspondre à cette autre forme de l'isolement, infligé comme châtiment, au lieu d'être accepté comme une réparation volontaire.

S'agit-il, non plus de cette nuit perpétuelle qui se fait autour de l'aveugle, mais de la nuit passagère, tempérée par la lumière des astres, qui enveloppe d'un voile transparent les jeux et les ébats des génies de l'air, seul peut-être, avec Schumann, l'auteur de *Béatrix et Bénédict* et des *Troyens* aurait pu rêver ces harmonies d'une si rare finesse, ces modulations si délicieusement amorties, qu'on dirait effleurées par des irisations légères, et pénétrées par de pâles scintillations[1].

---

mann, comme pour celui de Gœthe, la cécité est une surprise, une angoisse momentanée sous laquelle il fléchit, mais pour réagir bientôt après avec toutes les ressources morales qui lui restent.

[1] *Faust*, 2e partie. *Wenn sich lau die Lufte fullen*, etc.

Il conviendrait de faire rentrer dans le même *cycle* nocturne un certain nombre de *Lieder* dus à Schumann. Telle, cette mélodie (*Mondnacht*, œuv. 39, n° 5) se détachant avec tant de pureté sur les tintements argentins qui, passant de la tierce à la seconde, viennent se perdre dans la légèreté aérienne de la ritournelle ; tels encore les deux *Chants du soir*, où le recueillement que ramène

La forêt, l'épaisse forêt où les pas s'égarent, où s'éclipsent les célestes clartés, c'est encore le désert, et c'est aussi la nuit. Justifier le choix d'un titre tel que celui-ci : la *Forêt maudite* [1], en s'évertuant à reproduire avec des sons les bruits les plus lugubres qui promènent l'épouvante sous la voûte frissonnante des grands bois, eût paru à Schumann trop superficiel et trop peu réfléchi. Aussi s'attache-t-il à l'effet moral plutôt qu'à la cause extérieure qui le détermine. Il s'applique et il réussit à faire comprendre l'*horror,* non tel qu'il est dans les choses, mais tel que le reflètent une physionomie effarée et des yeux hagards.

On a fait grand honneur à l'auteur de la *Création* d'avoir su rendre, par la simple majesté d'une progression, ou plutôt d'une répétition d'accords, la première apparition du soleil au sein de l'espace infini. Qu'après Haydn, un autre maître use des ressources du même art, pour imprimer un double sens au même phénomène se renouvelant au-dessus d'une terre déjà vieille et devant un spectateur qui se nomme Faust; que, par la substitution d'une splendeur tempérée

---

la dernière heure du jour est rendu, là, avec une solennité douce, ici (œuv. 108), avec un accent plus familier et une plus pénétrante suavité.

[2] Œuv. 82.

à une splendeur sans mesure, il parvienne à rendre inséparables les progrès de l'astre et les gradations, péniblement parcourues au sortir de longues fatigues, qui soulèvent jusqu'à l'éblouissement du plein jour l'intelligence la plus ardemment ambitieuse, s'ensuivra-t-il que cet art, plus éloigné de ses grandes origines, est par cela même penchant vers son déclin ? N'est-ce pas là plutôt un exemple de plus à joindre à bien d'autres, en preuve des légitimes scrupules qui empêchent le traducteur de *Faust* de s'absorber dans la variété des phénomènes de la nature, en négligeant la variété de leurs répercussions dans l'âme humaine ?

IV.

Si l'œuvre de Schumann renferme plus d'une composition importante qui se lie à une action plus ou moins dramatique, il n'a écrit qu'un seul opéra proprement dit, celui qu'il a tiré de la malencontreuse légende de Geneviève de Brabant. Pour l'apprécier équitablement, il convient de séparer la cause de son auteur de celle de Wagner. Il ne saurait nullement prétendre à la même bruyante célébrité, et le voisinage du hardi

réformateur a pu compromettre, dans une certaine mesure, plutôt que servir le succès auquel il avait sérieusement droit par plusieurs côtés.

Sans doute, Schumann a donné plus d'un gage à l'alliance intime de la poésie et de la musique dont l'auteur des *Niebelungen* a fait l'un des principaux articles de son programme, pour ne pas dire la clef de son système. Mais, tandis que Wagner, exerçant vis-à-vis des deux sœurs immortelles les mêmes droits de paternité, donne lieu de suspecter d'inégalité le partage qu'il fait de sa sollicitude, tant il avantage, en principe, la poésie aux dépens de la musique, Schumann, dans les rapprochements moins ambitieux, plus circonscrits, qu'il a tentés entre l'une et l'autre sous d'autres formes encore que la forme purement dramatique, ne s'est arrogé nulle autorité personnelle à l'égard de la poésie. Il s'est contenté d'aller la chercher, tantôt chez Gœthe, tantôt chez Byron, ou bien chez des auteurs plus modestes, quoique toujours en bon lieu, pour en faire une compagne adoptive de la musique, mais non pour la lui imposer à titre de tutrice.

Ajoutons qu'entre les drames lyriques nombreux qui se groupent autour du *Lohengrin* et la *Geneviève,* il n'est point difficile de constater une certaine communauté d'origine, si on les confronte avec l'*Euryanthe* de Weber. *Euryanthe,* en

effet, forme comme un point de partage d'où plus d'un courant, plus ou moins divergent, s'est répandu à travers les compositions dramatiques de Meyerbeer, de Schumann, de Wagner. On l'a déjà dit[1], et on ne saurait trop le répéter, ne fût-ce que pour ramener à la vérité certains généalogistes complaisants[2] qui trouvent plus conforme à la majesté solitaire de l'auteur de *Tannhauser*, soit de le proclamer absolument fils de ses œuvres, soit de lui faire honneur d'une noblesse d'extraction supérieure qui remonterait bien au delà de Gluck, et jusqu'aux plus beaux temps de la Grèce. Schumann, lui, n'a pas dévié de la ligne médiane marquée par les noms d'*Euryanthe*, d'*Obéron*, et, en remontant plus haut vers la source, par celui de *Fidelio*. Il a même affronté les difficultés, comme il a, en général, évité les écueils d'un sujet ingrat qui, bien plus encore que le *Lohengrin*, présentait d'étroites analogies avec le thème, non moins ingrat quoique plus chevaleresque encore, qu'avait choisi Weber. Il a su conserver une indépendance relative d'autant plus méritoire qu'il avait à se garder de fort près d'un double

---

[1] *La Musique et ses destinées*. Article de M. Blaze de Bury (*Revue des Deux-Mondes*, du 15 octobre 1875).

[2] Il convient d'excepter M. Ch. Grandmougin, *Esquisse* sur Richard Wagner, pp. 43-45.

péril, celui de rompre ouvertement avec la tradition consacrée par des chefs-d'œuvre, et celui de se perdre dans une imitation qui s'offrait d'elle-même. La situation de juste milieu, si on peut le dire, dans laquelle il plaçait son œuvre, l'exposait aux attaques que, de deux côtés opposés et par des raisons inverses, les partisans de Meyerbeer et les zélateurs exclusifs du Wagnerisme pouvaient diriger contre elle. Ceux-ci sont en droit de signaler, dans une intention de dénigrement, les éléments mélodiques trop ostensibles que leur livrerait l'analyse des récitatifs de *Geneviève;* il serait loisible à ceux-là de signaler une insuffisance relative, un manque de caractère dans quelques-unes des parties qui relèvent directement de la mélodie.

A de telles réserves, un examen détaillé de cet opéra permettrait peut-être d'en ajouter ou d'en substituer quelques autres d'une nature moins systématique. Assurément, dans cette multitude de compositions libres où il s'était émancipé, dans ces morceaux détachés, véritables petites scènes coupées en deux ou trois divisions, entre lesquelles on peut dire que, sans entr'acte ni intermède, il fait tomber tout à coup, pour le relever immédiatement, un rideau invisible, tant la séparation en est nette et tranchée, Schumann n'avait rien laissé à désirer quant à la vivacité de

l'expression, rien non plus quant à la juste adaptation de l'idée musicale qui s'élance de compagnie avec tel sentiment, telle émotion, et se précipite à perte d'haleine pour s'arrêter court. Mais les conflits des passions et les tragiques péripéties veulent autre chose que cette brièveté expéditive que favorisent la liberté et l'isolement. Pour en suivre les développements, en préparer les explosions, il convient qu'un ordre de simultanéité complexe[1] remplace cet ordre de succession rapide. S'il en est ainsi, peut-on dire que les beautés nombreuses, qu'il est aisé de relever dans *Geneviève,* impliquent un art consommé et une mise en œuvre constante des enchaînements réguliers et des déductions progressives ? Il est permis d'en douter.

Dans ce *finale* du deuxième acte, qui passe pour le morceau le plus franchement dramatique de tout l'opéra, la chaleur est portée à un degré d'intensité qu'il serait difficile de dépasser[2]. Mais,

---

[1] C'est seulement à la marche de l'idée musicale que s'applique ici le mot de simultanéité pris dans un sens pour ainsi dire intellectuel. En ce qui est de la composition et de la marche des accords, toute la musique de Schumann, à quelque genre qu'elle se rapporte, loin d'exclure ce terme, ne fournirait que trop d'occasions d'en justifier l'emploi.

[2] Il n'est que juste de rappeler que, dans la dernière

restant presque continuellement égale, comme si l'on était tenu à une distance invariable du foyer qui la répand, elle laisse regretter l'ardeur recroissante des jets de flamme qui (pour ne pas remonter jusqu'au sextuor de *Don Juan*) éclairent, en s'élançant soudain, tel ensemble signé d'un nom contemporain, le *finale* du quatrième acte de la *Nonne sanglante,* celui du troisième acte de *Don Carlos,* ou bien les pages brûlantes du trio qui annonce par de si admirables élans, maîtrisés avec une si nerveuse concision, le dénoûment du *Vaisseau fantôme.* En revanche, le début et quelques passages de la scène du miroir magique ne laissent absolument rien à désirer, quant à cette étrangeté fantastique que M. Ambroise Thomas, dans son *Hamlet,* s'est consciencieusement mis en devoir de transporter sur la terrasse du palais d'Elseneur, que M. Gounod, auquel avait peu réussi plus d'une tentative du même genre, a fait passer dans une scène de *Mireille* qui méritait d'être mieux accueillie par le public.

---

partie du 1er acte de *Lohengrin* notamment, Richard Wagner a eu l'heureuse audace de porter à une température plus élevée encore cette sorte d'*incandescence continue.*

Il y a une singulière vigueur, et comme la chute lourde et redoublée de la hache d'armes sur des corps bardés de fer, dans le chœur guerrier où revient le nom de Charles Martel. Mais cette insistance même à porter coup sans relâche au même endroit, ne risque-t-elle pas d'écraser quelque peu un effet très saisissant par lui-même ? Il est un duo qui, par une netteté d'exposition et une franchise de coupe nullement exclusive de l'habile observation des nuances, soutiendrait aisément la comparaison avec les scènes de *Fidelio* qui portent l'empreinte du style le plus ferme et le plus incisif. Ce duo est celui où la perfidie féminine, conseillère du crime, tour à tour se démasque résolûment et se dérobe sous de captieuses insinuations [1].

L'Ouverture, enfin, pour en revenir à elle, mériterait beaucoup mieux qu'une mention sommaire. C'est un résumé plein d'ardeur intense, de véhémence pressante, de vivacité nerveuse, digne de ces autres expositions agitées, l'ouverture de *Manfred,* l'ouverture de *Faust,* toutes deux, la première surtout, si hardiment suspendues sur les gouffres profonds, aux éruptions violentes, aux douteuses accalmies, qu'une pensée, victime d'elle-même, se torture à vouloir

[1] Fin du 1er acte.

remonter. C'est un résumé qui suffit à proclamer le sens général de l'œuvre, à en fêter l'heureux dénoûment. Comment se méprendre à ces appels répétés des cors, suivis de réponses où s'affirme, où déborde avec d'énergiques transports une tendresse à toute épreuve, à ces accents de victorieuse allégresse plus vibrants peut-être encore (et ce n'est pas peu dire) que ceux qui éclatent ailleurs, pour célébrer le triomphe de la Péri ? Du reste (à l'unique exception près, pour *Manfred*, d'une forme mélodique qui réapparaît vaguement tout à la fin de la partition et s'efface la dernière), ces belles pages ne laissent deviner aucun des motifs contenus dans les scènes auxquelles elles servent d'introduction. Par là, un nouveau rapport se découvre entre l'auteur de ces Ouvertures, auxquelles il convient d'ajouter celles de *Jules César* et de la *Fiancée de Messine* [1], et l'auteur des Ouvertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, de *Prométhée*, et de celle qui a plus particulièrement conservé

[1] De même que certaines Ouvertures peuvent être l'image réduite d'un opéra, telle mélodie, grâce à son expression nette et tranchée, peut contenir à son tour la quintessence de toute une composition à grand orchestre. C'est précisément, vis-à-vis de l'Ouverture de la *Fiancée de Messine*, le cas du *lied* les *Frères ennemis* (œuv. 49, n° 2) qui, sur la même donnée tragique, concentre et projette un souffle si ardent de haine et de terreur.

le nom de *Fidelio*. Des compositions de ce genre ont l'un ou l'autre de ces caractères : ou bien elles suppléent à une œuvre dramatique dont l'avant-propos seul a été écrit, ou bien, précédant un opéra complètement venu au jour, elles ne prélèvent aucune des idées musicales qu'il renferme. Seule, entre celles de Beethoven, l'une des Ouvertures écrites écrites pour *Fidelio,* et plus connue sous le nom d'*Éléonore,* présente par anticipation l'un des thèmes principaux de l'œuvre et, par là, se rapproche, mais sans l'accuser au même degré, du parti pris qu'attestent, aussi bien toutes les Ouvertures mises en tête des drames lyriques de Weber, depuis *Abou-Hassan* jusqu'à *Oberon,* en passant par le *Freyschutz* et *Euryanthe,* que les éloquentes préfaces instrumentales de Wagner.

Pour les poèmes ou fragments de poèmes, qu'il a mis en musique, d'après Byron, Gœthe, Th. Moore, Uhland, ou le jeune écrivain allemand Maurice Horn, Schumann a tantôt choisi la forme du *mélodrame (Manfred),* tantôt amplifié, avec plus ou moins de bonheur, le genre et les conditions de la ballade (le *Fils du Roi* et l'*Anathème du Chanteur*), tantôt créé une sorte d'Oratorio romantique *(Dernières scènes de Faust)*. Le *Pèlerinage de la Rose* est comme un attrayant *compendium* de presque toutes les variétés du

lyrisme familier à Schumann, qui s'y allient sans discordances en se tempérant l'une par l'autre. L'action y sert de cadre à une succession de petites scènes qui tiennent de l'ode et de l'hymne, de l'églogue et de l'élégie. Le langage qui se parle au pays des fées s'y marie, sans disparates et sans mésalliances, avec le style populaire que notre compositeur aime à mettre en avant, comme une garantie et une protestation contre le pédantisme de l'école, les élégances raffinées, la grimace et la contrefaçon larmoyante des hautes tristesses qu'une sorte de droit divin fait régner sur des âmes choisies.

Pour la *Péri,* comme pour l'*Anathème du Chanteur,* la nature du sujet comportait une série d'épisodes entre lesquels la transition s'établit par des expositions que récite un personnage étranger à l'action. Les censures dirigées contre ce genre de division de l'œuvre ne sont pas sans fondement. Mais, s'il faut condamner en principe l'emploi de ces récitatifs qui ont une valeur exclusivement narrative, comment se décider à proscrire, en fait, le motif qui, tour à tour placé dans la bouche du poète et remis aux masses chorales, sert de prologue et d'épilogue à l'*Anathème du Chanteur,* ce motif qui, suivant une de ces désignations dont Schumann se sert volontiers, est si bien dans le ton de la légende ? Du reste, pour

recommander ce même ouvrage, il suffirait de la mélodie (l'une des dernières pensées musicales de Schumann), qui, d'abord voilée, puis attendrie et animée par de si vifs retours vers la passion et vers la gloire, se représente avec insistance comme pour annoncer que, non plus dans un sens fictif, mais dans la plus navrante réalité, une autre lyre encore que celle du jeune barde va se briser. En ce qui est de la *Péri*, il serait par trop rigoureux de ne pas admettre, à titre de circonstance très atténuante, l'exposition inspirée par la vue de l'Égypte, d'abord tranquille et splendide, puis dévastée par la peste, cette exposition pompeuse sans emphase, au-dessous de laquelle des accords répétés à l'octave avec une régularité si soutenue, tour à tour font l'effet des grandes lignes qui limitent un immense horizon et donnent l'idée de la plus accablante prostration[1]. Tout au milieu, au point culminant, se détache et pyramide, avec une grandeur vraiment épique, la phrase musicale qui correspond à ce texte :

Welch Bild ! Klein sterblich Auge, etc...

L'étude qui a pour objet le parti que Schumann a su tirer des ressources de l'orchestration peut servir de trait d'union entre ses œuvres drama-

[1] 2e partie, no 12.

tiques ou quasi dramatiques et ses symphonies. On a pu dire très justement, au sujet de Beethoven, qu'un grand nombre des ouvrages que le maître n'avait pas songé à élever au-dessus du niveau de la musique de chambre, ne sont que de vrais *cartons* de symphonies, tant le rôle des instruments dont il a jugé à propos de ne pas demander le concours y est indiqué et se laisse nettement apercevoir entre les lignes. Aux grandes productions théâtrales de Wagner, l'orchestre, avec ses étonnants prestiges, communique la lumière et la chaleur. C'est la plus immédiate, la plus intime de ces enveloppes splendides qu'il a soin de multiplier autour de ses vastes créations. Sont-elles dépouillées de ce somptueux appareil, réduites à ce que montre d'elles la lecture de la partition, elles ne supportent pas avec un égal bonheur cette sorte de déshabillé qui, par moments, les pâlit et compromet leur éclat. Avec Schumann, il n'en va pas tout à fait de même. Qu'on le lui impute à éloge ou à blâme, ce précieux supplément de couleurs, appliqué par le dehors, est loin de faire valoir au même degré des inspirations dont il est juste de dire qu'elles portent en elles-mêmes une couleur moins brillante, mais plus étroitement adhérente, qui fait partie d'elles-mêmes, à peu près comme le teint fait partie de la physionomie.

Ce n'est pas que, parmi les morceaux auxquels il a fait un sort plus modeste, tel ou tel ne provoque la tentation de souhaiter en sa faveur un développement de sonorité autrement vaste. Pour n'en citer qu'un seul exemple, tiré du passage qui forme la seconde reprise du premier morceau de son beau quintette, l'adjonction des timbres d'instruments à vent semblerait tout à fait opportune pour sauver ce qu'il y a d'un peu maigre en même temps que de trop persistant dans la reproduction de ce fragment de trait, que le jeu des modulations, si habile qu'il soit, ne suffit pas à nuancer avec assez de variété. Mais si l'on analysait cette impression, on serait amené à reconnaître que c'est moins l'orchestre proprement dit que l'on appelle et que l'on regrette, que cette réunion de timbres métalliques à laquelle appartient, dans une acception étroite, le nom d'*harmonie*[1]. Même dans telle composition destinée expressément à l'orchestre (le *finale*, œuv. 52), l'oreille s'accommoderait sans peine d'une pareille substitution. « Que serait-ce si tous « les hommes ensemble exécutaient cela? » disait

[1] Cela serait particulièrement vrai de telle *Marche* (œuv. 76, n° 4), ou de tel *Pas redoublé* (œuv. 99, n° 8), écrits pour piano.

Gœthe entendant la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, traduite sur le piano par Mendelssohn. « Que serait-ce si toutes les musiques mili-« taires réunies jouaient cela ? » dirait-on volontiers à propos de ce *finale*. Et même, lorsque, dans sa dernière partie, le motif principal qui a été martelé d'abord avec une si rude énergie, reparaît libre, dilaté, transformé en un hymne d'une ampleur magnifique, faudrait-il, à ce moment, dédaigner l'intervention de masses chorales dont l'importance serait mesurée à l'avenant ?

Une manière excellente, bien qu'indirecte, de signaler ce que laisse à désirer l'orchestre de Schumann, consiste à se représenter en idée tout ce qui surabonde dans celui de Beethoven : une force admirablement disciplinée ; l'art des gradations et des dégradations porté à ses dernières limites ; les détentes opportunes, par lesquelles se relâchent ces ressorts puissants, lorsqu'ils risqueraient de rester trop longtemps et trop également bandés ; les éloignements, les retours, ménagés avec une habileté suprême, de ces courants harmonieux, tantôt élargis, tantôt rétrécis, qui se séparent, se confondent, sans échapper jamais à l'impérieuse unité de rhythme qui ramène tout à soi. Certes, la vigueur, une vigueur parfois un peu tendue, n'est pas ce qui fait défaut à Schumann. Il lui manque plutôt, pour prévenir

l'épuisement trop rapide des ressources de l'instrumentation, pour la concentrer et la diviser à propos, la flexibilité, cette flexibilité qu'il retrouve et qui le sert si bien dans des productions de moindre haleine. Trop souvent, dans les masses instrumentales qu'il fait agir, la profondeur le cède à la densité, et la plénitude se tourne en épaisseur. Son orchestre fait l'effet de venir trop uniformément en avant, tandis que celui de Beethoven, qui est tout en dehors, s'il le faut, subit avec une docilité sans égale la volonté irrésistible du maître, quand elle lui commande de faire retraite, de se rompre au point de s'effacer presque. Aux délicates superpositions de phrases ou d'éléments de phrases que joignent des liaisons mobiles et passagères, Schumann préfère les agglomérations de notes qui s'étagent et pyramident, les accords nourris qui manœuvrent en phalanges serrées : formules augmentatives dont la réitération fréquente ne corrobore pas nécessairement le sens enfermé dans la période musicale, de même que l'emploi systématique du pluriel et du superlatif ne suffit pas pour imprimer au discours parlé un surcroît de force expressive. De la sorte, pour un avantage très problématique, il s'expose à l'inconvénient sérieux d'une sorte de tassement et de pression qui, étouffant les effets d'orchestre sous couleur de les étoffer, inspire fréquemment

à l'auditeur le désir de faire appel à des chœurs absents, comme si l'intervention des voix devait alléger et disjoindre, en apparence au moins, ces sonorités un peu compactes dont l'orchestre seul a la charge.

Pour achever de faire la part de la critique, il y aurait lieu de signaler une certaine tendance à la disproportion entre le caractère des motifs et la dignité du genre jusqu'où le compositeur les a élevés. La deuxième et la quatrième symphonie justifient à quelques égards cette remarque. Les rares qualités de l'*adagio* de la deuxième ne sauraient faire oublier que les principales formules musicales produites dans le premier morceau qui précède, avec leur brièveté âpre et crispée, avec la brusquerie de leurs inflexions un peu étranglées, iraient mieux encore à une composition dont le cadre, moins large, ne dépasserait pas les limites du Scherzo, d'un *scherzo* tel que celui du onzième quatuor de Beethoven, par exemple. Le second morceau de la même œuvre, si vif et si piquant, du reste, est bien approchant des rapides improvisations destinées au piano, sous le nom de *Kreisleriana,* et dont, plus d'une fois, l'insaisissable prestesse paraît harcelée par quelque invisible aiguillon. Sans quitter la même composition, on pourrait trouver encore que certaines parties de son *finale* se prêteraient sans nulle

résistance au *déclassement*, qui aurait pour effet de les transformer en compositions vocales. A ce titre, elles remplaceraient, non sans avantage, tel chœur du *Paradis et la Péri* (fin de la première partie), où l'absence complète de lien mélodique entre des *blanches* disposées à intervalles égaux, les fait trop ressembler à des points largement semés çà et là sur un canevas vide encore de toute broderie. Enfin, quelque ingénieux que soit, dans la dernière symphonie (en *ré* mineur), le travail d'entrelacs et d'arabesques motivé par un thème dominant qui affecte plutôt la forme d'un trait, il ne saurait dissimuler les rapports étroits qui rattachent ce thème à la famille des *Lieder* et des *Pièces enfantines*[1].

Une fois le chapitre des restrictions épuisé, il faut, pour trouver ample matière aux éloges, se hâter de revenir à cette autre symphonie, la première en date, où, sur le ton de la fanfare et du boute-selle, Schumann déclare cavalièrement qu'il va se lancer à la suite de Beethoven, et le serre de près avec une telle résolution, qu'en plus d'un endroit il s'en faudra de peu qu'il ne

[1] Le rapprochement indiqué vise ici surtout le *lied* n° 9 de la série intitulée : Les *Amours du poète*, et la pièce qui porte le nom de *Kindergesellschaft (Les petits camarades)*, œuv. 108.

l'atteigne. Mieux encore, il conviendrait de s'arrêter longuement sur les formes plus amples et les développements plus riches de la symphonie en *mi* bémol qui se rapporte à une date postérieure, car il ne lui manque nulle des qualités que comporte le genre. S'il est une œuvre écrite pour l'orchestre où revivent la tradition et l'esprit de Beethoven, c'est assurément celle-là. Elle occupe, dans la série des créations instrumentales de Schumann, la place qui appartient, parmi celles de Beethoven, à la *Symphonie héroïque.* Nous voulons surtout parler de la première partie qui a, en commun avec celle de la Symphonie héroïque non seulement sa tonalité principale et la position des notes qui font, au début, l'office d'accompagnement, mais, qui plus est, l'allure rhythmique générale ; exemple frappant de ces analogies assez fréquentes chez le maître, ou bien plutôt de ces fausses ressemblances que l'on chercherait à définir, en disant qu'il emprunte alors à l'un ou à l'autre de ses grands devanciers, bien moins une idée présentée par lui, que la monture où il l'avait enchâssée, et où lui-même en introduit une autre[1].

---

[1] C'est ainsi qu'un accompagnement emprunté à un *andante* de Mendelssohn (œuv. I) enveloppe d'un sentiment

Un souffle d'une puissance surprenante anime et parcourt le premier morceau tout entier. La souplesse des propositions qui s'enchaînent sans lacune, sans effort, la franchise des entrées, l'heureuse préparation et le solide éclat des reprises, la variété des accents, tantôt plaintifs,

---

tout différent la petite pièce qui porte le n° 1 de l'œuvre 99 de Schumann. De même, le n° 3 de ses *Fantaisies,* œuv. III, est *vêtu* comme la sonate, œuv. 27, n° I, de Beethoven. Ce n'est pas seulement par les dehors, c'est par le type que des morceaux de Schumann tels que le *rondo* de sa seconde sonate pour piano suggéreraient le souvenir de certains finales de Beethoven (*Sonates,* œuv. 26 et 27). Quant à la ressemblance que l'on surprendrait entre le chant principal de l'*andante* de son 2e trio (œuv. 80) et celui de l'*andante* de la 2e des sonates pour piano et violon dédiées par Beethoven à l'empereur Alexandre (œuv. 30), elle ne va pas au delà des premières notes et donnerait lieu par conséquent à une remarque du même genre que celle que contient l'ouvrage de M. de Lenz (*Beethoven et ses trois styles,* p. 148), au sujet d'un thème bien connu de l'auteur de *Don Juan,* qu'aurait repris pour un de ses quintettes l'auteur de *Fidelio.* Il faut bien convenir pourtant que certaines réminiscences trop reconnaissables, soit de la symphonie en *ré* majeur de Beethoven, soit de la symphonie en *la* mineur (fin de la dernière partie), et du duo pour piano et violoncelle *(finale),* de Mendelssohn, flottent à travers le *finale* de la dernière symphonie de Schumann et son *finale* pour orchestre (œuv. 52). Il faut avouer aussi que son *menuet* (œuv. 99, n° 6), se rapproche tout à fait du *scherzo* de la grande sonate (œuv. 106) écrite également pour le piano par Beethoven.

tantôt sauvages, tout concourt à lui assurer les plus légitimes suffrages. Le badinage gracieux et légèrement attendri qui forme la troisième partie de l'œuvre, mérite une appréciation non moins favorable. C'est une de ces inspirations qui appartiennent en propre à Schumann, et où nul autre n'a rien à voir. Le *scherzo* qui sépare ces deux parties n'est pas moins distingué. Une de ces *éclaircies* assez rares dans l'orchestration puissante, mais quelque peu terne et mate de Schumann, achève de faire valoir le passage où s'entremêlent avec tant d'aisance le bourdonnement continu des basses, le piquant éparpillement du trait intermédiaire[1], et la grâce singulière, indéfinissable, du motif qui se berce capricieusement dans les parties hautes. Le dernier morceau, enfin, se recommande par des qualités différentes, pour ne pas dire contraires. Sa contexture serrée, ses articulations rigides, autorisent à le placer dans la classe assez nombreuse des productions du maître, dont il est juste de dire, principalement à leur éloge et aussi un peu à leur désavantage, qu'elles se présentent tout d'une pièce.

---

[1] Dans sa sonate pour piano et violon (œuv. 105), il a tiré un parti non moins heureux de ce trait qui consiste en un certain déroulement des notes de la gamme qui, au

V.

Il n'est pas hors de propos de comprendre dans cette rapide ébauche la mention de quelques-unes des particularités les plus saillantes du style de Schumann, en s'efforçant d'écarter ce qui serait trop sèchement technique. A mesure qu'on se familiarise davantage avec lui, on est plus frappé de cette sorte de dépouillement austère dont il fait preuve en s'abstenant de voiler les incertitudes et les faiblesses qui peuvent lui échapper sous des ornements et par des artifices auxquels d'autres ne se font nul scrupule de recourir pour sauver les apparences, en couvrant de trop réelles lacunes. On ne l'est pas moins du peu de faveur qu'obtiennent de lui certaines pratiques qui dénotent, chez ceux qui n'auraient garde de les négliger, une condescendance plus ou moins opportune vis-à-vis des auditeurs dont il

---

lieu de les présenter dans leur ordre naturel, les entrelace successivement par tierces. Mozart, dans sa musique de chambre, et Weber, dans ses magnifiques sonates de piano, avaient montré pour ce détail d'ornementation un goût marqué.

importe de ménager l'attention et de seconder la mémoire.

Appliquons cette remarque à deux formes de style très connues qui offrent, en effet, ce double avantage, les variations et les traits, sous cette réserve que le style varié n'a jamais cessé d'être facultatif, tandis que l'emploi du trait est, comparativement, de rigueur. Voir repasser sous des déguisements plus ou moins ingénieux l'idée présentée d'abord dans toute sa simplicité, et se reposer sur la certitude de ces réapparitions successives, est une satisfaction qui a bien son prix. Mais, après tout, la fleur mélodique se suffit à elle-même; sa grâce et son parfum sont indépendants des fleurons inégalement développés dont il plaît au compositeur de l'entourer, pour montrer qu'il est en son pouvoir « de doubler même la douceur d'une fleur[1] ». Il en est autrement du trait, comparable, lui, au feuillage qui annonce et prépare la floraison (et certes il n'y a nul risque pour celle-ci de paraître dénudée ou dégarnie dans son épanouissement, quand Weber ou Mendelssohn multiplient à l'entour, en assortissant

---

1 ..... *in thy power*
To double even the sweetness of a flower.
(BYRON.)

des éléments tirés de l'arpège avec des éléments tirés de la gamme, les gracieux enroulements, les éblouissantes enveloppes où circule une sève si abondante). Qu'il s'agît de la musique de chambre ou de la symphonie, Schumann trouvait l'association des traits avec les parties chantantes, qui s'effacent un moment derrière eux pour reprendre bientôt la place d'honneur, passée à l'état d'usage consacré jusqu'à faire loi, ou peu s'en faut.

En ce qui est du style varié, après l'avoir cultivé au début de sa carrière d'artiste, il n'y est, par la suite, revenu que très rarement, soit parce qu'il n'était pas homme à profiter des commodités banales qu'il offre à tout venant, soit qu'il lui semblât téméraire de prétendre le féconder encore, après les étonnantes métamorphoses par lesquelles le génie de Beethoven l'avait poussé à bout jusqu'à l'épuiser[1]. Est-ce à dire qu'il se

---

[1] Il est à noter toutefois que, peut-être dans une de ses sonates pour piano, et, pour sûr, dans son 2e quatuor (œuv. 41), le terme restrictif en apparence de *quasi variazioni* couvre une application étudiée et voulue du procédé transcendant de Beethoven, de ce procédé qu'un juge, tout particulièrement compétent, a défini avec une remarquable justesse : « Si, dans les excellents modèles que « nous ont laissés en ce genre Haydn et Mozart, les « variations semblent être surtout la déduction et le déve-

refuse à représenter sous des apparences successivement modifiées quelque pensée neuve? Il n'est pas question, bien entendu, de ces caprices de jeunesse qui l'engagent à transporter sans nulle altération, d'une pièce détachée dans une autre pièce faisant partie du même cycle ou d'un cycle voisin, telle courte formule musicale dont il use comme d'un mot de passe, pour ne pas dire qu'il y attache une sorte de sens cabalistique. Mais ce qui n'est pas l'effet d'un simple caprice, c'est le retour, à travers des compositions entre lesquelles il n'a mis aucun lien, de plus d'une combinaison originale apparaissant d'abord en germe, achevant peu après d'éclore, puis atteignant son plein épanouissement. Il y a là un développement organique où il n'entre rien de systématique et auquel les faciles pratiques de la redite restent tout à fait étrangères [1].

« loppement naturel de la phrase mélodique du motif,
« parée de nouvelles couleurs, Beethoven, essentiellement
« improvisateur, ne conserve le plus souvent de son
« thème qu'une certaine structure harmonique, une sorte
« de charpente sur laquelle il bâtit de nouveaux édifices,
« faisant de chaque variante un tout complet, une inven-
« tion neuve qui a sa mélodie, son rhythme et son expres-
« sion propre. »

(SAUZAY, *Étude sur le Quatuor.*)

[1] Les exemples de ces préparations successives abondent. A elles surtout conviendraient bien ces qualifications

Quant aux *traits,* Schumann agit avec une entière liberté et va jusqu'à faire acte de novateur. Il ne craint nullement de rompre la corrélation, de détruire l'équilibre maintenus presque invariablement jusqu'à lui entre les parties qui tiennent plutôt de l'ornement et les parties chantantes qui les précèdent ou les suivent. S'il est deux tendances qui s'accusent visiblement chez lui, à l'égard de la facture comme à l'égard de l'expression, c'est un goût pour la contraction et une

---

d'esquisse et d'ébauche prodiguées trop légèrement à bien des compositions du maître, succinctes, il est vrai, mais très achevées dans leurs minces proportions. Il faut se borner à citer : 1° la mélodie exquise, parvenue à la perfection de son *dernier état* dans le *trio* de la 1re *Novellette* (œuv. 21), après avoir commencé à venir au jour dans le finale de la *fantaisie* dédiée à Listz, et dans celui de la sonate dédiée à I. Pleyel ; 2° le dessin en *six-huit,* indiqué dans la 5e fantaisie de la série des *Davidsbündler,* perfectionné dans la 2e *Novellette* (œuv. 21), et retrouvant dans la 2e *fantaisie* de piano et violon (œuv. 73) le charme d'une floraison tardive. Faut-il ajouter que chez Beethoven on a plus d'une preuve de cette même habitude de s'y reprendre à plusieurs fois avant de toucher au terme ? La genèse du motif chanté de la Symphonie avec chœurs est généralement connue ; ce qui l'est moins, c'est la première et incontestable apparition dans la sonate pour piano, œuv. 54 (fort maltraitée par M. de Lenz dans son curieux ouvrage : *Beethoven et ses trois styles*), de la figure rhythmique qui préside au *scherzo* de la même symphonie.

propension aux contrastes. Il trouve le moyen de satisfaire l'un et l'autre, d'abord en établissant une cohésion plus étroite entre le trait et le chant qui tendent à se pénétrer réciproquement et à s'insérer l'un dans l'autre, ensuite en ménageant dans la trame, souvent très fine et très serrée, que forme le mélange de ces deux éléments, des différences de force et d'importance qu'il met en saillie, non seulement de phrase à phrase, de mesure à mesure, mais de note à note, et qu'on appellerait volontiers des inégalités d'accent syllabique. Elles supposent, effectivement, l'intercalation, entre les notes vraiment essentielles, d'autres notes destinées à être amorties, étouffées par une sorte d'élision et d'élimination au point de devenir, à peu de chose près, des non-valeurs[1]. De ce côté, Schumann s'est avancé fort loin dans la voie ouverte par Chopin, Mendelssohn et Stephen Heller, ce clair et ingénieux médiateur entre Chopin et Schumann qu'il serait injuste d'oublier. Nul de ses devanciers n'a exigé autant de légèreté de main pour trier, au passage d'un flot aussi rapide, les brillantes paillettes qui veulent être relevées, en laissant aller les grains de

[1] La *pièce romantique* intitulée : *Au soir* (œuv. 12), est, par son minutieux travail au *pointillé*, un premier et frappant modèle de ce procédé.

sable ternes et obscurs. Quoi de mieux que des brisements d'arpèges, avec leurs ondes, tantôt inclinées dans la même direction, tantôt rebroussant les unes vers les autres, pour former des fonds agités, des *dessous* flottants sur lesquels, semblables à des points lumineux épars, les notes significatives, tantôt surgissent hardiment[1], tantôt émergent avec timidité[2]? Un reflet incertain d'elles-mêmes[3] se projette sur les vagues sonores qui le bercent avec mollesse ou le secouent avec une orageuse violence, ou bien encore il en sort un faible écho qui répond à leurs sanglots, à leur plainte désespérée[4].

---

[1] Première *Fantaisie* (œuv. 111). — Concerto de piano et *Romance* (œuv. 28, n° 1), la vraie sœur de l'*Appassionato* du concerto. — *Allegro* pour piano et orchestre (œuv. 92). — *Romance* en *ré* mineur (œuv. 32, n° 3), avec sa trépidation incessante, vertigineuse, à laquelle se dérobe la légèreté moqueuse des notes du chant, etc.

[2] *Chant du berceau* (Feuillets d'album, œuv. 124). — *Petite étude* (Suite œuv. 68). Le *scherzo* du 2e quatuor n'est que la plus distinguée, la plus délicieuse des études d'arpèges.

[3] *Appassionato* du concerto de piano. — 1re partie du trio (œuv. 63), etc.

[4] *Romance* (œuv. 28, n° 2). — Cette composition et la plupart de celles qui sont indiquées dans les notes précédentes, sont bien dignes, au reste, d'être intimement associées entre elles à un autre point de vue que celui d'un détail de facture. Si l'âme de Schumann se révèle

L'arpège, que Schumann ne se lasse pas de mettre à profit, ramène tout naturellement à l'accord, dont l'apparente unité l'engendre, quand

---

quelque part avec tous ses troubles et toutes ses ardeurs, c'est par l'éloquente liberté de telles confidences. Dans la *Fantaisie,* œuv. 111, n° 1, principalement, qui, par l'énergie du sentiment et du style, correspond pleinement à la sonate de Beethoven dont le numéro d'œuvre est le même, le soulèvement intérieur, la crise invisible qui se résout en un harmonieux tumulte, atteignent leur paroxysme.

Pour en revenir aux observations purement techniques, il ne faudrait pas conclure de cette prédominance des arpèges qu'il était impossible de ne pas signaler, à une sorte de répudiation systématique des détails d'ornementation qui empruntent à la gamme diatonique la régularité de ses intervalles. C'est ainsi que le concerto de piano (dernière partie) offre le plus brillant mélange de traits qui se rattachent à l'un et à l'autre principe générateur. Dans les occasions relativement rares où il emploie exclusivement ceux qui relèvent de la gamme (nous ne parlons pas du *scherzo* de son quintette), il est sujet à les présenter avec une certaine crudité où se trahit le manque d'apprêt et de liant. Ainsi, dans le *finale* de sa 2e symphonie, ainsi encore dans un grand air du *Paradis et la Péri (Hinab zu jenem sonnen Tempel),* les fragments de gammes qui se déroulent entre de massifs accords, ne font que le maigre effet de lambeaux de festons pendant entre de lourds piliers. Qu'il serait imprudent de les comparer à ces autres guirlandes qui s'étalent avec une ampleur vraiment monumentale ou bien une surprenante majesté au frontispice de la symphonie en *mi* de Mozart, de la symphonie en *la* de Beethoven! Dans le *più mosso*

elle se brise et se désagrège. Déjà il nous est arrivé de signaler l'importance du rôle que Schumann assigne à ces groupes de notes si garnis, grossis quelquefois jusqu'à l'encombrement, en faveur desquels lui, le compositeur le moins accueillant pour les notes d'agrément, quelles qu'elles soient, se permettra une dérogation bien fréquemment renouvelée à cette habitude sévère. Et de quelle façon ? En jetant sur quelque point reculé de la région des basses une *appogiature* d'où ces faisceaux épais se détachent pour aller retomber à distance, après avoir franchi un espace plus large que l'octave. Grâce à ce léger point d'appui, ils sont assénés avec plus de nerf, dardés avec plus d'élan[1]. Parfois, le frêle appendice,

---

qui termine le 2e quatuor (œuv. 41), l'arrivée inopinée des gammes est une véritable intrusion.

De la même trame diatonique est détaché le léger flocon, le panache de triples croches jeté capricieusement en arrière de presque toutes les notes mélodiques de la douzième des *Fantaisies* réunies sous le titre de *Davidsbündler*.

[1] Au lieu de ces retombées qui les font porter de tout leur poids, Schumann a aussi des enlèvements brusques pour disperser la masse, effacer instantanément l'empreinte de ses accords les mieux fournis. Il en est ainsi, par exemple, lorsqu'il les charge de figurer les gambades irrégulières de Pantalon et de Colombine *(Carnaval)*, ou bien le cri d'effroi qui échappe soudain (*Histoire de revenants,* œuv. 85, n° 11).

l'imperceptible attache s'enracine, devient la pédale fixe qui préside aux évolutions en sens direct ou en sens inverse des groupes sonores[1].

Ce n'est pas sans raison, faut-il le répéter, qu'on reproche à Schumann l'abus des vastes accords largement plaqués. A se multiplier outre mesure, ils forment comme des nœuds qui entravent la marche du discours musical, des nœuds qui offrent des complications plus désagréables encore, si les dissonances viennent s'y enchevêtrer à plaisir. Que Schumann n'obtienne pas sous ce rapport l'absolution que Lully, chose singulière, a eu besoin de recevoir[2]; qu'on lui refuse de faire entendre pour sa défense Mozart, Mozart lui-même qui, des rapprochements intimes par où deux sons, émis simultanément, vont presque jusqu'à se toucher (les intervalles de *seconde*), a tiré bien plus d'étreintes heureuses que de fâcheux conflits; qu'on lui fasse la réputation d'avoir aggravé, d'avoir rendu chroniques certains froissements déchirants que Beethoven, se figurant, dans la *Symphonie héroïque,* un

---

[1] Finale pour orchestre (œuv. 52).

[2] « Avec de faux accords et des dissonances, Lully a « su composer les plus beaux endroits de ses ouvrages. »

CLÉMENT et l'abbé DE LA PORTE,
Anecdotes dramatiques.

champ de bataille couvert de mourants et de blessés, n'avait pas craint de produire à l'état aigu, soit, bien que la concession semble excessive. Mais empressons-nous, après cela, de lui donner la parole, c'est-à-dire, de mettre en avant un très petit nombre de passages, d'effets réunis à peu près au hasard et dont la valeur justificative est d'autant plus grande qu'en apparence l'accusation pourrait en prendre avantage.

Lorsque, ranimé peu à peu par les rayons vivifiants du soleil, Faust sent une vigueur nouvelle le pénétrer et l'exalter, faudra-t-il condamner, ou bien ne conviendra-t-il pas d'admirer l'*interférence* hardie, insistante, que le musicien a voulu faire correspondre au moment suprême de cette exaltation, ce *mi* naturel introduit à plusieurs reprises dans l'accord de *si majeur,* ou plutôt s'y enfonçant comme le coin de fer s'enfonce au cœur du chêne robuste[1]?

Dans la scène si touchante du *Paradis et la Péri,* où une jeune fiancée vient mourir à côté de son fiancé atteint par la contagion d'un fléau qui ne pardonne pas, Schumann, après avoir mis fin au chant suprême où la tendresse et la douleur ont fait passer toute leur éloquence, saura bien,

---

[1] Air de *Faust* (2e partie, *Lever du soleil,* à la fin).

par une série d'arpèges doucement détendus, glissant à travers de calmes modulations, exprimer la placidité des derniers souffles qui s'exhalent de lèvres innocentes. Mais, auparavant, dès le premier mot du récit qui ouvre la scène [1], grâce à telle *anticipation* reproduite trois fois de suite [2], n'est-ce pas comme un glas précurseur que l'on croit entendre ?

Une observation tout à fait analogue est provoquée par l'accompagnement dont Schumann a fait choix pour sa romance de Mignon [3]. Les vers célèbres (*Connais-tu le pays*, etc.) que Gœthe, en les mettant dans la bouche de Mignon, suppose bigarrés de français, d'italien et d'allemand, ont inspiré diversement plus d'un compositeur. Fidèle aux indications données par le poète lui-même, qui lui recommandait d'avance, en quelque sorte, la solennité du début et la subite ardeur de l'appel qui vient ensuite, Beethoven laisse Mignon ce que Gœthe l'avait faite, une fille du Midi. M. Ambroise Thomas l'ajuste très convenablement à la mode française. Schumann, lui, la germanise. Le genre d'interprétation qu'il préfère

---

[1] *Im Waldesgrün am stillen See*, etc.

[2] Le *sol* naturel frappé par les basses sur l'accord de *si majeur* qui va se résoudre en celui de *mi mineur*.

[3] Œuv. 98.

donne bien plus à la rêverie exaltée, mais sans illusion, qu'à la libre franchise de l'élan qui, pour un moment, échappe aux obsédants souvenirs. Ce sens une fois admis, il le fortifie, loin de le contrarier, par le tressaillement continu des accords *composites* dont les notes du chant percent le fouillis. Leur office n'est-il pas d'offusquer le rayon du soleil de la patrie que l'imagination de la jeune exilée est impuissante à lui rendre, et d'étouffer à moitié, entre leurs aspérités, le cri à demi jeté, à demi retenu, d'une manière si poignante ?

Il est une observation sur laquelle on ne saurait trop insister quand on cherche à se rendre compte des habitudes de style de Schumann. On sait quelle place (la moindre, quant à l'étendue matérielle) occupe dans la division quaternaire généralement adoptée pour la symphonie et la musique de chambre, ce qu'on appelle le *Scherzo*. On sait également que le *Scherzo* se décompose en deux parties brusquement séparées, n'ayant rien de commun que la vivacité du mouvement, dont la seconde a reçu le nom de *trio*. Ces deux parties elles-mêmes admettent facultativement, à leur suite, deux autres parties qui sont le 2e *trio* et la *coda*. Ce que l'on sait moins peut-être et ce qu'il est néanmoins aisé de vérifier, c'est que, sous une foule de dénominations variées, parfois bizarres, prodiguées par Schumann (*Davids-*

bündler, Pièces romantiques, Novellettes, Kreisleriana, Intermezzi, etc.), les compositions qui se rapportent à la première phase de son activité créatrice peuvent être généralement, en dépit de ces dehors *excentriques,* rattachées à un type, à un patron, qui n'est autre que le *Scherzo.* Schumann y trouvait des ressources et des avantages qu'il était mieux fait que personne pour apprécier : l'indépendance mutuelle des parties qui, pour former un tout unique, s'équilibrent au lieu de se lier ; des proportions réduites, des formes raccourcies, la prestesse illimitée des mouvements, et, par voie de conséquence, toutes facilités offertes à cette absorption réciproque du trait et du chant qu'il a pratiquée dans d'autres morceaux encore que ceux qui se rattachent plus ou moins au *Scherzo*[1]. Usant de tous ces avantages, il a mis une adresse infinie à féconder, à transformer, à opposer entre elles, en les démembrant, les différentes parties principales ou accessoires qui viennent d'être énumérées. Il a fait, tantôt ouvertement, tantôt sans indication expresse, l'emploi

[1] Par la disparité qui existe entre les idées qu'il présente d'abord et le motif *ralenti* qui leur succède, le magnifique *rondo* de la 2e sonate pour piano s'écarterait du style de Beethoven, pour rentrer, lui aussi, jusqu'à un certain point, dans le genre *scherzo* ou *intermezzo.*

le plus heureux de ce résumé final appelé *coda* que des maîtres tels que Mozart et Beethoven avaient bien rarement transporté hors des limites du *Scherzo* proprement dit[1]. Dans beaucoup de morceaux appartenant à la musique de chambre, il excelle à faire dire ainsi leur dernier mot aux thèmes successivement proposés qui, avant leur retraite définitive[2], viennent tous ensemble prendre congé de l'auditeur[3].

---

[1] Dans le trio en *ut mineur,* avec piano, l'une des premières productions de Beethoven, et dans le quatuor en *ut dièze mineur* (œuv. 131), qui est l'une des dernières, le *finale* présente, par exception, des modèles achevés de ce genre de péroraison par voie d'atténuation et d'évanouissement des principaux motifs. Le *finale* de la symphonie dite *Jupiter* peut être signalé, au même point de vue, comme un cas de la plus grande rareté chez Mozart. Pendant que ce *finale,* le plus compliqué de facture que Mozart ait écrit pour l'orchestre, est devant nous, ne le laissons point passer sans noter qu'il est peut-être aussi, dans l'œuvre symphonique du maître, le morceau qui, par des suites d'accords surchargés et accumulés, annonce le mieux, en plus d'un endroit, la manière de Schumann.

[2] « Chaque forme du chant passe en disant : Assez. »
V. HUGO.

[3] *Finale* de la grande sonate pour piano et violon (œuv. 121) ; *finale* pour orchestre (œuv. 52) ; *finale* du 2e trio pour piano et instruments à cordes, etc. Dans le *scherzo* de la 2e symphonie, qui est au grand complet, puisqu'il est flanqué de deux trios est suivi d'une *coda,* cette *coda* est plutôt une *strette* animée du *scherzo* lui seul, sans mélange de ses annexes.

Berlioz a recommandé aux futurs compositeurs, non sans prêcher d'exemple, les ressources, relativement neuves, que tient en réserve le concours de rhythmes divers mis en jeu simultanément. De bonne heure, l'esprit d'indépendance et de curiosité qui possédait Schumann l'a mené à la découverte dans cette direction. Peut-être n'a-t-il jamais poussé l'expérience plus loin que dans le dernier morceau de sa deuxième symphonie. Rarement il l'a aussi bien réussie que dans l'*andante* en forme de marche funèbre de son quintette.

Les incidents d'une variété piquante sans trop de raffinements subtils que font naître des rencontres et des alliances de ce genre, ont un contraire, et ce contraire est la forte impression d'unité sans monotonie que produit la prédominance soutenue, presque tyrannique, d'un rhythme unique. Habile entre tous à se jouer des divisions de la mesure, par des dessins syncopés, des contre-temps, des dispositions en *porte-à-faux*[1],

---

[1] Si elle portait sur les temps forts de la mesure au lieu de tomber à côté, la mélodie s expressive qui forme le sujet du 2e *intermezzo* de la 3e Fantaisie (œuv. 28), conserverait bien un souffle aussi fort et aussi pur, même elle semblerait respirer plus librement ; mais que deviendrait cette particularité d'accent qui tient à ce qu'elle a de

Schumann sait aussi, quand il lui plaît, s'y assujettir avec une docilité parfaite, et même s'y appuyer comme sur des barres inflexibles. Le *finale* de son quintette, dont la péroraison est préparée par le travail serré, substantiel, où marchent de front, avec une allure brisée, le principal motif du *finale* lui-même et le principal motif du premier *allegro* revenant de si loin, celui de son premier *trio* (œuv. 63), ne sont pas les seules compositions où il se soit attaché à faire entrer dans cette mesure accusée et rigide qui se compose de quatre noires égales, toute la carrure qu'elle comporte, jointe à un relief d'*isochronisme* qui, loin de produire une symétrie froidement correcte, ne fait que régulariser la chaleur de l'accent et discipliner l'impétuosité du mouvement.

Le *six-huit*, avec la souplesse la plus accommodante, se plie à des inflexions rhythmiques très variées. Pour se mettre au service de la ballade, de la pastorale, de la barcarolle, du nocturne, il a sa forme lourée, plus d'une fois

---

chancelant et de haletant? A prévenir la chute sur le deuxième et le quatrième temps, de certaines notes initiales du chant dans la mélodie œuv. 68, n° 35 *(Mignon)*, on lui ferait perdre, et non impunément, cet air de langueur traînante et de volontaire retardement qui lui va si bien.

relevée et ennoblie par Beethoven (qu'on se souvienne de certaines parties de son neuvième et de son onzième quatuor et mieux encore du *lento* qui se trouve au milieu du dix-septième). Il a aussi sa forme saccadée qui, de la modeste sicilienne, a pu s'élever en s'amplifiant jusqu'à devenir le vaste moule d'où s'élança tout d'un jet la première partie de cette Symphonie en *la* que Wagner a nommée l'*Apothéose de la danse*. (Dans l'entre-deux, il restait encore bien de l'élégance et de la légèreté en réserve, témoin la huitième *Kreisleriana* et mieux encore le *Scherzo* pour orchestre (œuv. 52) de Schumann.) Il peut encore, avec d'autres allures, recevoir d'autres qualités. Quelle preuve plus convaincante en fournir que le premier *allegro* de la première sonate pour piano et violon du même maître, que des mouvements ondulatoires si larges, si persistants, portent, soulèvent d'un bout à l'autre sans l'abandonner un instant ?

Vraiment on dirait que Schumann a tenu à forcer le contraste entre le cours si plein, si égal, la cohésion parfaite de cet *allegro*, et la marche anguleuse, la contexture tronquée, morcelée, de celui qui occupe la place correspondante dans la seconde sonate qu'il a écrite pour les mêmes instruments. Ce dernier semblerait destiné, de dessein prémédité, à scandaliser les juges distraits,

à dérouter les attentions languissantes, tant le dialogue qui occupe tout l'intervalle entre le majestueux prélude et la large éclaircie de la fin, ce dialogue, pressé, entrecoupé, où des supplications interrompues et des menaces inachevées s'arrachent la parole sans pouvoir la garder, dépasse la portée de ceux qui ne voient que remplissage là où il y a abondance et peut-être excès d'ellipses et de raccourcis, et ne sauraient concevoir de plan sérieux qu'à la condition d'un certain nivellement superficiel.

VI.

Supposons un moment qu'au lieu d'un grand compositeur, ce soit un écrivain qu'il s'agisse d'apprécier. La pratique habituelle du contraste, pour ne pas dire la recherche de l'antithèse, très peu d'attention à maintenir, à protéger contre toute disproportion les limites qui séparent les genres, une exagération de l'accent qui touche parfois à l'hyperbole, voilà sans contredit autant de symptômes que l'on serait fondé à relever comme des signes de décadence. Mais la critique musicale, qui ne s'exerce pas sur un terrain aussi solide, sur des données aussi précises que la critique littéraire, ne saurait communiquer aux

conclusions qu'elle hasarde une portée aussi nettement affirmative. Lorsqu'elle constate chez Schumann une extrême concision qui n'exclut cependant pas toujours un certain penchant à la diffusion, elle ne doit pas oublier, d'une part, que ce penchant s'accorde avec un éloignement manifeste pour tout ce qui est ornement superflu et faux brillant; de l'autre, que la concision est, par elle-même, une grande et rare qualité que l'affectation seule peut corrompre. Le style qu'on pourrait appeler sentencieux est bien la marque de productions intellectuelles qui n'appartiennent plus aux époques vraiment grandes et complètement saines. En est-il moins vrai qu'il a laissé son empreinte sur les poésies les plus sincères des âges primitifs? Que l'on tire des réserves que l'œuvre de Schumann suggère des avertissements salutaires à l'adresse de ceux qui, venus après lui et abandonnés plus ou moins à son ascendant[1], seraient tentés de glisser sur des pentes dangereuses, rien de mieux. Quant à lui-même, il est bon de l'admettre plus de deux fois à se faire

---

[1] C'est ainsi que des compositeurs aussi recommandables que Raff et Rubinstein multiplient, au profit de la musique de chambre, les emprunts faits au style dramatique, et franchissent sans aucun scrupule la ligne de démarcation qui séparait le *concerto* de la *sonate*.

entendre pour sa défense, avant de prononcer un de ces arrêts définitifs qui n'ont d'autorité légitime qu'autant qu'ils sont rendus en pleine connaissance de cause.

Jusque-là, il y aurait chance de jugement téméraire à le tenir pour forcé, parce qu'il a au suprême degré le sentiment de la force; pour creux et obscur, parce que, dans l'âme humaine comme dans le monde extérieur, il lui plaît de recueillir et de noter les échos du désert, de jeter un vif rayon au milieu d'ombres fortes; pour énigmatique, parce que, se proposant d'ajouter un surcroît de vie et de passion à quelques-unes des créations idéales de la grande poésie de son siècle, il aura réussi moins à révéler leur secret (ce secret semblable à celui de Mignon[1], que,

---

[1] « *Ne m'ordonne pas de parler; commande-moi de me* « *taire;*

« *Car mon silence est mon devoir. Je voudrais te décou-* « *vrir tout ce qui est en moi, mais le Destin le défend.*

« *Ne m'ordonne pas de parler; commande-moi de me* « *taire.*

« *Au temps marqué, le cours du soleil chasse la sombre* « *nuit et il faut qu'elle s'éclaire. Le dur rocher ouvre son* « *sein. La terre ne refuse pas ses sources profondes et* « *secrètes.*

« *Chacun cherche le repos sur le sein d'un ami, et alors* « *son cœur s'épanche en plaintes. Mais moi! un serment*

seule, une puissance divine serait en droit de dévoiler), qu'à rendre plus profond leur mystère. Il ne serait pas moins risqué de condamner comme imparfaite et incorrecte sa manière de dire, sur ce qu'elle est plus souvent heurtée que coulante, sur ce que les mots frappants et les exclamations brièvement éloquentes tiennent chez lui beaucoup plus de place que les phrases régulièrement arrondies et les périodes d'une correction irréprochable.

A l'encontre de tant de vulgaires échansons transformés en bienfaiteurs de l'humanité pour l'enivrement équivoque qu'ils procurent, il serait excessif d'élever Schumann tout à fait au rang de ceux qui versent, sans mélange, le breuvage des dieux. Mais il n'est que juste de le mettre à part des assembleurs de nuages qui viendraient se poser en conquérants de l'Olympe. Il n'est

---

« *me ferme les lèvres. Un dieu seul pourrait les ouvrir;* « *oui, un dieu seul.* »

La mélodie (œuv. 98, n° 15) que ces beaux vers de *Wilhelm Meister* ont inspirée à Schumann, est un modèle accompli de concentration pathétique et de *clair-obscur* musical. Par cette interprétation si profonde et si vivante, qui, sous le voile et sous l'effort des réticences, contient à peine l'explosion prête à éclater, il a complété les intentions du poète, pénétré et fait deviner tous ses sous-entendus.

que prudent de récuser quiconque voudrait faire passer pour je ne sais quelle mixture préparée dans la caverne des sorcières la liqueur qu'il apprête, cette liqueur parfois un peu trouble et légèrement amère, mais si généreuse après tout, si efficace à titre de préservatif et de tonique contre tant d'émanations nauséabondes et de contagieuses fadeurs. Peut-être n'est-ce pas assez dire encore, au gré de l'élite qui n'hésite pas à placer un maître si puissant parmi ces amis sincères et sûrs, présents à volonté bien qu'éloignés de ce monde, qui, suivant la parole sacrée, sont d'un grand secours pour racheter le temps, quand les jours sont mauvais; car ils ont le privilège de tempérer, non sans y laisser quelque arrière-goût d'âpreté, ce qu'il y a de plus inconsolable dans les réalités terrestres, ce qu'ont de plus intraitable nos prétentions hautaines au bonheur. En tout cas, serait-ce trop d'espérer que plus d'un, parmi cette élite, avouera l'auteur de cette courte étude d'avoir osé penser que le moins qu'il pût faire, à dessein, non d'acquitter (ce qui est impossible), mais de reconnaître, pour sa part, une telle dette, était de tenter, sur le compte de l'inventeur de fictions et d'illusions sans prix, quelque modeste vérité?

R. SCHUMANN

I.

Sehr innig : Schumann se plaît à ramener, non sans quelques variantes, cette indication en tête de tel passage, de tel morceau détaché, pour marquer le sentiment *intime* et *profond* dans lequel il doit être rendu. Aussi fréquemment employée par lui que celle de *aus drucks voll* (*très expressif*) par R. Wagner, elle est, ou mise en vue, présente ou sous entendue, la vraie caractéristique de bien des pensées musicales éparses dans son œuvre. Comme elle convient à certaines d'entre elles, frêles, rèpliées sur elles-mêmes, adhérentes en quelque sorte au mince accompagnement qui les soutient, dont l'arome fin,

presque imperceptible, veut qu'on le cherche ! Ce sont des fleurs de poésie comparables à telles fleurs sauvages du printemps, écloses dans quelque réduit solitaire des montagnes, pâles, peu voyantes quoique portées sur de profondes racines, conservant au revers ou à l'onglet de leurs pétales, comme un léger afflux de sève, comme un signe d'éclosion hâtive et de formation imparfaite, une teinte verte empruntée à leur tige et à leurs feuilles[1]. On donnera donc volontiers à ce signe expressif une portée considérable, quand il s'agit de l'étude des compositions de Schumann ; il livre le secret de leurs plus touchantes beautés ; il contient en outre l'explication de quelques lacunes, de quelques insuffisances, si l'on aime

---

[1] On peut citer, entre autres, la petite pièce intitulée *Mignon* (op. 68, n° 35), le lied *O Freund, mein Schirm* (op. 101, n° 6), faisant partie de la suite désignée sous le nom de *Minnespiel,* avec la simplicité obstinée de cet accompagnement réduit à l'élément chromatique le plus mince, ou bien encore la *Chanson dans le jardin,* et surtout cet autre chant délicieusement voilé, au charme discret, indéfinissable, à l'adorable pâleur qu'un ou deux timides rayons effleurent et avivent, *Heimliches Verschwinden* (op. 89, n° 2). Comment oublier le duo *Er und Sie* (Lui et Elle) (op. 78, n° 2) et ailleurs, tel effet de demi-jour, telle impression de la nature extérieure délicieusement rafraîchissante *(Le Printemps, Dans les Bois)*, (op. 35, n°s 4 et 5) ?

mieux, que son orchestration laisse surprendre.

Il ne serait peut-être pas excessif d'y voir l'épigraphe la mieux appropriée à son *Faust*. Le sujet, tel qu'il avait été traité par Gœthe, était assez vaste pour qu'il fût loisible à Berlioz et à Schumann de s'y faire leurs parts respectives sans se rencontrer une seule fois. Rien de plus significatif que le triage opéré à son profit et suivant son génie par le second de ces deux grands compositeurs. Parcourant rapidement la première partie du *Faust* de Gœthe, il ne s'arrête qu'à trois endroits, il ne retient que deux scènes, celle du Jardin et celle de l'Église. Il réserve en outre, pour les rattacher l'une à l'autre, la prière de Marguerite devant l'image de la *Mater dolorosa*. Tout ce qui se rapporte à l'action est éliminé. Trois moments, trois états du sentiment qui ravit Marguerite et la perd, voilà uniquement ce que Schumann a rendu, — ici, avec un mélange exquis de délicatesse virginale et de naïf abandon[1], — là, avec une énergie contenue qui

---

[1] « La Gretchen de Gœthe est une bonne petite folle, « plus sensuelle que passionnée, facile à l'amour, plus « qu'amoureuse. » (*Le XIX^e^ Siècle,* n° du 17 janvier 1882). Ainsi s'exprime M. Henry Fouquier, ce même critique qui a expédié Richard Wagner en deux mots : « Vilain homme ». De son côté, M E. Deschanel (le *Romantisme*

en dit plus que bien des éclats et des violences sur ces agitations morales et ces transes, dont quelques paroles, entrecoupées par les larmes et suivies de quelque grand cri d'amour ou d'effroi, sont le vrai et naturel langage.

La part faite au second *Faust* de Gœthe est bien plus considérable, puisque le compositeur lui a emprunté la deuxième partie de son œuvre, ainsi que la troisième, notablement plus étendue, à elle seule, que les deux autres réunies. Là encore, dans cette autre prise de possession, les préférences de Schumann s'accusent ouvertement, en se laissant attirer sans la moindre hésitation, vers ce que le sujet offre d'intime, de contemplatif. Dans ce qui précède,

---

des classiques, p. 334) dit la même chose en termes à peu près équivalents : « La Gretchen de Gœthe est tout ce « qu'il y a de plus banal, de plus vide, de moins intéressant. Plus coquette que passionnée, c'est une petite « alouette qui se prend au miroir (!!). » — S'il en était ainsi, l'interprétation musicale de la *Scène du jardin* que l'on doit à Schumann serait une méprise et un contresens absolu. Pour reconnaître que la contre-vérité n'est pas du côté de Schumann, il suffit de relire Goethe ; mais obtenir qu'on le lise, la chose est difficile, tandis qu'il est si aisé d'entendre, plus difficile à ce qu'il paraît que de réentendre l'*Air des bijoux* et de s'en rapporter à lui, en attendant le supplément d'instruction que peut fournir le *Mefistofele* de M. Boito.

dans ce qui annonce la cécité et la mort de Faust, le compositeur a introduit d'autres éléments accessoires encore que le Chœur des Esprits de l'Air avec ses effets d'harmonie si limpides et si finement nuancés, que les notes courtes et rares par lesquelles Méphistophélès (un Méphistophélès absolument exempt d'ironie, remarquons-le bien) se montre à côté de Faust l'interprète du *fatum,* comme tout à l'heure, à côté de Marguerite, il était la personnification du remords. Malgré tout et au milieu de tout le reste, ce qui prédomine, c'est le monologue du personnage principal, ce monologue qui devient tour à tour un dernier adieu aux clartés célestes, un retour attristé sur le passé, une aspiration généreuse à l'exercice toujours plus noble, d'une activité féconde. Oui, les confidences qu'une grande âme se fait à elle-même, avant de les épancher au dehors, voilà ce que Schumann a pris pour sujet principal dans la seconde partie de son drame musical.

Quant à la troisième partie, elle donne bien d'autres gages à l'*Innigkeit.* En effet, il serait superflu d'insister sur les affinités évidentes qui rattachent au sens compréhensif de ce mot la prière s'élançant du fond de la conscience humaine vers un pouvoir mystérieux, c'est-à-dire remontant de l'invisible à l'invisible. Or, on peut bien

l'avancer sans crainte d'exagérer, cette troisième partie du *Faust* est, d'un bout à l'autre, vouée à la prière. Elle commence par le court préambule qui rend si bien la morne étendue, la nudité imposante, les lignes vastes et uniformes du désert; c'est avec raison que la haute critique d'art allemande a rapproché le nom de notre grand peintre Poussin de cette page qui évoquerait aussi, à quelques égards, celui de Salvator Rosa. Puis, s'élevant de la terre jusqu'au ciel, les formes, les degrés par lesquels passent tant de pieux hommages se multiplient, se superposent. A l'onction grave et douce, non sans une pointe d'âpreté, de ce chœur des anachorètes, qui est à la fois un chant d'exil et un hymne à la Solitude, succèdent l'humble ascétisme du *Pater profundus* et les effusions mystiques du docteur *Marianus*. L'innocence du premier âge, pour laquelle Schumann a eu de si complaisantes condescendances, s'exprime à son tour directement par la voix des enfants bienheureux et des jeunes anges ; elle ajoute une note exquise au concert d'où la timide supplication de la pécheresse repentante ne pouvait rester absente. Pour le cantique final qui retentit en plein Paradis, ni éclatante apothéose, ni accents éperdus de jubilation ; rien de ce qui caractérise quelques pages plus haut cet *hosanna* écrit avec une sorte

d'archaïsme voulu, et très voisin du style tendu et nerveux d'Haendel.

L'auteur y est revenu à deux fois, en a présenté deux versions différentes, tenant évidemment à ce qu'une sérénité radieuse restât l'atmosphère musicale de cette *Adoration de l'Eternel Féminin*, comme elle est l'atmosphère morale de tel *Couronnement de la Vierge*, dû à un Fra Angelico ou bien à un Pérugin. En vérité, la meilleure manière de définir cette dernière partie du *Faust* de Schumann, c'est de l'appeler un merveilleux recueil d'oraisons, étranger à toute préoccupation d'orthodoxie et de liturgie, un psautier avec paroles et chant sans pareil, inscrit de notre temps dans le Livre sacré de l'Art.

Il est une remarque qui ne s'applique pas en propre à l'instrumentation du *Faust*, mais d'une manière générale à l'orchestre de Schumann. L'on a insisté ailleurs[1] sur cette sorte de compacité qui semble résister aux efforts même les plus violents faits pour la vaincre. Dans plus d'un morceau de ses Symphonies[2], dans ses Ouver-

---

[1] L. MESNARD. — *Un successeur de Beethoven. Étude sur Robert Schumann* (1876). — Le présent essai n'est, à vrai dire, qu'un appendice ajouté à ce travail.

[2] Notamment dans le finale de la 2e Symphonie.

tures, il multiplie, il empile les accords, il étage les notes qui se produisent simultanément sur les portées et dans les intervalles des portées. Donnant ainsi avec toutes ses forces, il marque d'une empreinte vraiment héroïque son Ouverture de *Jules César ;* il y fait résonner en quelque sorte les pas des légions groupées derrière leur chef ; mais il livre aussi passage à certaines plaintes étouffées où se reconnaît la sourde protestation de la conscience, sinon la voix de Rome elle-même, arrêtant et voulant détourner son glorieux fils[1]. Par contre, l'Ouverture de *Faust*, qui par des similitudes de style marquées, trop marquées, se rapproche de celle qui vient d'être citée, a l'air d'une pièce de rapport, pleine d'éclat il est vrai, ajoutée à la partition qu'elle n'a pas la moindre intention de résumer.

Rien de plus vibrant, rien de plus résolu, comme idée et comme rythme, que certaines parties de l'Ouverture de *Manfred,* que le finale (op. 52) aux découpures si nettes, aux arêtes si vives, et l'exposition abrupte de cet autre finale terminant la Symphonie en *ut* majeur, dont

---

[1] Un accord de *si bémol* majeur qu'accentuent les sonorités de la flûte et du hautbois se prête particulièrement à cette interprétation.

les lignes arrêtées s'effacent bientôt et sans retour devant la phrase rêveuse et soutenue qui, proposée par le hautbois, est reprise par le violoncelle. Écoutez bien cependant ces sonorités triomphantes qui semblent contrarier le penchant habituel de Schumann vers les modes d'interprétation discrets et contenus. Est-ce bien là une dilatation, un épanouissement sans efforts qui s'opère à la surface de l'orchestre? Ne serait-ce pas plutôt, en dernière analyse, une sorte de violence faite par les masses orchestrales aux pensées profondes qui trouvent dans ces masses un poids écrasant à soulever plutôt qu'un appui, une résistance à vaincre plutôt qu'une favorable assistance? On dirait que le compositeur se force pour rendre sa pensée avec un éclat inusité et s'expose à dépasser le but en couvrant, par des accumulations d'éléments sonores trop consciencieuses, la contrainte qu'il s'impose.

La jouissance raffinée que l'on éprouve à lire la partition de *Geneviève* gagnerait encore assurément à l'intervention de l'orchestre et des voix. Néanmoins (à l'exception de l'Ouverture et d'un petit nombre de morceaux) le lecteur s'en passe sans trop de regrets. C'est que les pensées musicales de Schumann, alors même qu'il lui arrive de les adapter au drame lyrique, ou s'accommodent peu ou se laissent dispenser sans peine des réper-

cussions et des retentissements qui suffisent à faire la fortune de tant d'autres. C'est que le rôle de *Geneviève* en particulier témoigne d'une fidélité presque absolue à cette tonalité morale, intime, réfléchie, sur laquelle l'auteur se replie si volontiers.

II.

Rappeler que Schumann se plut à étudier les œuvres de Schubert et professa pour lui une admiration sagement motivée, c'est ne rien apprendre à ceux qui s'occupent sérieusement de questions ayant trait à l'art musical. Il serait plus intéressant et plus instructif de considérer sous quels rapports et de rechercher dans quelles parties de l'œuvre de son illustre devancier, Schumann se rapprocha plus particulièrement des traditions et des exemples laissés par lui Essayons de déterminer quelques points sur lesquels porterait cette sorte de transmission, d'hérédité intellectuelle qu'il est essentiel, bien entendu, de maintenir dans ses justes et étroites limites.

1° D'abord, y a-t-il lieu de constater une influence de ce genre en ce qui est des œuvres symphoniques ? Ce que Schubert a laissé de plus remarquable, en ce genre, on le sait, c'est, en

première ligne, l'admirable « Symphonie inachevée » à laquelle les concerts Colonne ont heureusement fait la place qu'elle mérite ; c'est ensuite, la Symphonie en *ut majeur* que Schumann honorait hautement de son estime (outre qu'il avait eu le mérite de la découvrir, elle et ses compagnes, après la mort de leur auteur). Il ne songeait pas à s'offusquer de ces « longueurs divines » (c'était son mot), sur lesquelles l'auteur de la symphonie en question lui donnait, ailleurs encore, plus d'une occasion, plus d'une facilité de s'arrêter à loisir. Il les considérait, sans doute, comme suffisamment rachetées par la fidélité gardée à la tenue sévère, pour ne pas dire obstinée qui étreint l'œuvre, ne se détendant guère que dans *l'andante* aux sobres élégances, aux douces et berçantes cadences. Une sorte d'insistance dans le même sens, s'opérant sur place et risquant de laisser une part trop faible à une impression légitime, nécessaire, à celle que procure la variété ; cette insistance, que fait mieux sentir encore l'importance des proportions (nous ne disons pas ses développements) données à deux au moins des quatre morceaux dont se compose l'œuvre, n'est-ce pas là, en effet, la caractéristique principale de ce spécimen très notable du genre symphonique ? Après l'avoir étudié, passez aux créations du même ordre qui sont dues à Schu-

mann ! Ne remarquerez-vous pas que si quelque chose nuit à l'effet produit par certaines parties des belles symphonies en *ut*, en mi *bémol* (surtout à celle qui y occupent des places extrêmes), c'est l'articulation trop stricte des séries de notes un peu trop rigoureusement emboîtées qui les composent ? On désirerait entre elles un peu plus d'air, d'espace, de jeu. Ce défaut, si défaut il y a, ou si on l'aime mieux, ce penchant ne s'était-il point accusé dans la principale des compositions symphoniques de Schubert ?

2° On classerait volontiers celles des œuvres de Schumann qui appartiennent à la musique de chambre concertante en deux groupes, suivant qu'elles se distinguent par des qualités relativement douces et tempérées, ou qu'elles mettent en jeu tout ce que le génie du Maître peut en faire éclater, en fait de véhémence passionnée, ou produire de profondément émouvant. Le premier de ces groupes comprendrait les trois quatuors pour cordes, et le quatuor pour piano et cordes. Dans le second entreraient les trios pour piano, violon et violoncelle, et le quintette. Entre les deux se partageraient les deux sonates pour piano et violon, l'une avec ses ondulations si souples, si caressantes, l'autre avec l'énergie courte, ramassée de son style âpre et entrecoupé.

A travers cet ensemble d'œuvres, il serait dif-

ficile, croyons-nous, de relever la trace d'influences faites pour altérer ou diminuer en quoi que ce soit une indépendance aussi nettement, aussi hautement affirmée[1]. Dans ce tissu musical serré parfois jusqu'à la contraction, qui reçoit des empreintes si incisives, si mordantes, rien de relâché, rien de diffus. Comment oublier que ces deux termes, relâchement, diffusion, sont précisément ceux qui se présentent de prime abord, quand on veut faire sentir ce que causent assez souvent, au préjudice de Schubert, une sorte de complaisance pour ses idées qui va jusqu'à en ternir l'éclat, en compromettre le charme, en énerver le sens, et l'insuffisance du lien, sinon la banalité de la transition qui rattache ces idées l'une à l'autre? Est-il besoin d'ajouter qu'elle reste tout à fait personnelle, cette habitude singulièrement invétérée qui porte Schubert à faire résonner deux fois de suite, coup sur coup, la même note, ou, plutôt trois fois que deux, le

[1] Risquons pourtant un rapprochement, mais un seul. La formule musicale qui prédomine dans *l'impromptu*, op. 90, n° 4, de Schubert, serait-elle tout à fait étrangère à celle que présente dans le Quintette de Schumann, le deuxième trio alternant avec le scherzo et qui repose également sur les ingénieuses et piquantes transformations d'une figure de quatre doubles croches passant à travers des modulations multiples ?

même membre de phrase. Ne serait-ce pas dans la dernière partie de son grand trio en mi *bémol* pour piano, violon et violoncelle (contrastant tout à fait de ce chef, avec la puissance, la variété et l'enchaînement aisé des motifs, dans le premier morceau de son autre trio), ne serait-ce pas là qu'aurait atteint son *nec plus ultra,* cette sorte de tic, de bégaiement, ou si l'on aime mieux l'emploi du style figuré, cette hantise d'un mauvais génie inspirant à tout propos la répétition, cette repétition qui débilite ce qu'elle fait mine de renforcer?

3° Si le genre varié, que tant de fadeurs auraient pu rendre fastidieux, a été relevé, mieux que cela, illustré par un chef-d'œuvre, c'est assurément, par les *Variations symphoniques* dues à Schumann; tant il se montra consommé, étourdissant, inépuisable, l'art avec lequel le compositeur a su mettre toutes les ressources du clavier au service de ces combinaisons contrastantes qui, tantôt dégageant, tantôt surchargeant une même pensée musicale, la dérobant ou la mêlant à de capricieux entrelacements, en font tour à tour une exclamation retentissante ou un murmure étouffé. — Entre une telle production et celles que, dans le même genre, Schubert a su rendre parfois recommandables par une grâce aisée, mais superficielle, il y a évidemment un

abîme. Il y a lieu toutefois de réserver une exception en faveur des variations qui font partie d'un quatuor posthume. Là, le Maître, comme il lui arrive en plus d'une occasion, a réussi à se surpasser, et le magnifique, le dramatique élan de la dernière de ces variations transporte, en vérité, l'auditeur intelligent tout près de Schumann.

4° Le moins hasardé, sans doute, et le plus intéressant des rapprochements qu'il est permis de tenter entre nos deux compositeurs est celui que motivent certains morceaux de fantaisie destinés au piano, exceptionnellement par le premier, fréquemment et sous mainte forme par le second. Le travail obligé de sélection auquel on doit se livrer quand il s'agit d'étudier l'ensemble très abondant, mais fort inégal, des œuvres qui portent le nom de Schubert, n'est pas sans récompenses. L'une des plus surprenantes, certes, est la rencontre des pièces écrites pour le piano sous ces deux titres : *Impromptus* et *Moments musicaux,* que Rubinstein, comme exécutant incomparable et comme critique d'art de premier ordre, s'est attaché à mettre doublement en relief. Si fines, si distinguées, excluant tout développement parasite, ces courtes pièces ont ceci de particulier qu'elles présentent une association nullement préméditée, et un curieux mélange. Par un côté, elles tiennent à la tradition, tandis

que par l'autre, elles innovent. Le 4e *impromptu*, op. 142, et le 3e *Moment musical* rentrent dans le badinage familier à Mozart, avec certain accent qui n'est pas de lui. Au contraire, le plus grand nombre sont orientées vers l'avenir et marquent un point de départ. Cela est tellement vrai, que, si l'on veut surprendre un prélude timide encore, mais bien reconnaissable, de toutes les pièces de fantaisies que Schumann a multipliées sous tant de noms (*Arabesques, Humoresques, Kreisleriana, Novellettes,* etc.) c'est là, uniquement là, qu'il faut le chercher. Ainsi se formerait une petite collection de rythmes destinés à être repris plus tard par celui qui, s'élançant avec une ardeur juvénile au lieu de se risquer en contenant ses allures, en modérant ses mouvements, devait y introduire un tel surcroît d'animation, de vélocité, de fougue impétueuse, et les provoquer à tant d'échappées, de boutades, de saillies.

A part du large courant, maintes fois trop ralenti, ou trop épandu, qui portait les inventions musicales de Schubert, il y eut là une veine heureuse, s'épanchant en jets singulièrement serrés et minces, vifs et rapides. La contrainte imposée par les dimensions très modestes du genre ainsi adopté n'enlève rien au compositeur de l'aisance de ses mouvements, mais l'oblige à dire vite ce qu'il a le double mérite d'avoir trouvé et de

savoir restreindre. Vraiment, tout cela coule de source.

Quoi de plus significatif, que le *Moment musical* n° 4 (nous parlons surtout des deux pages écrites en ré *bémol*, où l'accent porte uniformément sur le second temps de la mesure, et dont la tournure, le ton général, le *clair-obscur* dû à de fines, à d'exquises modulations, font songer non seulement à Schumann, mais au delà de Schumann, à ce grand agitateur de rythmes qui est J. Brahms). Quant à cet autre *Moment* qui suit de près celui dont nous venons de parler, et se rattache au genre Scherzo (n° 6), ne contient-il pas la quintessence de l'esprit et du charme ingénieux de Schubert, lorsqu'il consent ou se force à borner, à se presser? Le n° 5, avec sa suite invariable de *dactyles* musicaux (trois notes dont une longue et appuyée précède les deux autres brèves et détachées) ne cadrerait-il pas bien, grâce à sa trépignante pétulance, avec telle *burla* de Schumann? Dans l'*andante* varié qui a reçu le n° 3, dans la série d'*Impromptus*, op. 142, il est bon de remarquer le dessin musical sur lequel est tracée la première variation (quatre doubles croches dont la dernière est accentuée et liée à la première du groupe suivant, opposant ainsi un relief lumineux à l'effacement relatif des deux notes intermédiaires). Il recevra une tout autre

valeur dans les *Kreisleriana,* à deux reprises, et, aussi, dans les *Humoresques.* On y retrouvera, perfectionné, et marqué d'une tout autre empreinte, ce qui avait été ainsi indiqué, effleuré. — La seconde variation, elle, n'aurait-elle pas, d'aventure, rebondi jusque dans quelque *scène de bal enfantine*[1]? Terminons par un rapprochement plus précis que suggère le premier des *Moments musicaux* (en *ut majeur*). Il semble que la suite de cinq mesures en staccato, qui, dans cette petite pièce, s'oppose, comme terminaison, à la phrase initiale, en legato, ait produit sur Schumann, jeune encore, une très vive impression; car il l'a reproduite, presque sans changement dans le finale d'une de ces œuvres précoces où il prend ses ébats avec une si libre fantaisie, de sa sonate, op. 11.

C'est là une de ces fantasques envolées, si nombreuses, par lesquelles le compositeur a eu le

---

[1] La troisième de ces variations est bien l'une des plus agréables surprises que réserve l'œuvre de piano de ce Protée musical. Comme elle brise et fait éclater le moule usé de la variation en *mineur*! Avec l'équilibre parfait maintenu entre la partie haute et l'accompagnement de basse, si important, si soigneusement ouvragé (chose rare chez Schubert), avec cette expression délicieusement plaintive, comme elle évoque, elle, le souvenir de Chopin!

secret de transformer les sons en gestes, en mines, en poses tapageuses. C'est comme une mimique idéale où l'œil n'a rien à voir, que l'oreille perçoit seule et saisit à merveille. L'Art musical n'a rien produit de pareil en ce genre. Ce n'est certes pas porter la moindre atteinte aux qualités étincelantes qui les recommandent que de signaler comme un léger point d'appui, d'où elles auraient pris leur essor. Il y aurait tout simplement là matière à confirmer la vérité de cet aphorisme qui, dans le domaine de l'Art, reçoit tant d'autres applications plus importantes :

Nil Natura facit per saltum.

III.

L'église, le théâtre, la salle de concert, le salon, autant de régions, élevées ou moyennes, où l'Art musical exerce ses droits, remplit son office, multiplie ses manifestations. Une influence d'un autre genre, et qui n'est pas la moins salutaire et la moins douce, appartient à Schumann et lui reste dans les régions où la civilisation n'a pas encore fait naître, de l'alliance étroite de la grossièreté et du factice, ce naturalisme, destiné, dit-

on, à mettre en fuite, comme il convient, toute illusion trompeuse, en montrant l'Humanité sous sa vraie face. Oui, la chose est étrange et bien faite pour choquer ceux qui, pour ce qu'on pourrait appeler la *musique du chez soi,* ne rêvent que rapprochements séduisants, combinaisons variées à l'infini entre les attraits fort surannés de la *romance* et les irrésistibles provocations de la jeune, toujours jeune opérette. Aussi faut-il le dire bien bas : la musique, la vraie musique est capable d'entrer dans le cercle familier où passent et repassent incessamment les menues occupations, les courtes joies et les chagrins durables dont se compose l'existence courante, suivant les diversités des destinées individuelles. Sans parler de ces passions de jeunesse dont le chant est comme la langue propre, les divertissements et les travaux régulièrement renouvelés de chacune des saisons qui sont les âges de l'année, de chacun des âges qui sont des saisons de la vie humaine deviennent, dans cette même langue, l'objet de traductions familières, aisément intelligibles pour le petit nombre d'élus qui échappent à l'application du vers célèbre de Shakspeare :

The man that hath no music in himself.

Oui, à cette condition d'avoir la musique *en soi-même,* le plus insouciant de ceux qui jouent

et rient, le plus désabusé de ceux qui savent rêver et pleurer peuvent, tour à tour, s'y plaire et s'y reconnaître, tant l'indéfinissable, la bienfaisante transformation qu'elles opèrent prête d'expressions neuves à ce que la réalité ramène en le répétant incessamment sur le même ton, tant est rare et précieux l'accent ajouté à ces communes et invariables redites, cet accent fait pour relever toute grâce naturelle des choses, pour adoucir l'amertume de toute disgrâce du sort !

Tel est l'office de ce qu'on appelle le *Lied ;* telle est la signification de tant de petits poèmes lyriques que Schumann envoie à tous les points de l'horizon moral, tantôt sous cette forme de mélodies chantées qui est proprement celle du Lied, tantôt sous celle de courtes pièces à sujet écrites pour piano (romances, ballades, etc...) et s'écartant sensiblement, par la simplicité du sujet et du style, de ces productions de Mendelssohn si connues et si justement appréciées sous la désignation de *Romances sans paroles.* Timides ou hardis, ingénus ou passionnés, respirant l'ardeur la plus insouciante ou ramenés à la quiétude la plus résignée, ces petits poèmes ont pour caractère commun une familiarité qui n'a jamais rien de vulgaire et une distinction excluant tout apprêt. Beaucoup d'entre eux sont comme autant de

messages vibrants adressés au faucheur et au pâtre des Alpes, au matelot et au laboureur, autant de gracieuses invitations à la promenade, à la chasse, au plaisir des vendanges. Est-ce à dire que cet appel manifeste à une activité toute extérieure soit nécessairement en dehors de la courte désignation que nous avons adoptée ailleurs comme la caractéristique principale des créations de Schumann, l'Intimité? Peut-être bien que non. Dans ces chants vifs et courts, la franchise de l'accent répond à la sincérité de l'impression rapidement recueillie mais fortement sentie qui est leur raison d'être, ou plutôt n'est autre chose que cette impression arrêtée et fixée. Si la bouffée d'air pur qui apportait le germe précieux est venue du dehors, il a fallu qu'elle fît tressaillir chez le compositeur une fibre secrète. Si les notes lestement enlevées gardent un tel relief, c'est qu'auparavant les vibrations invisibles, imperceptibles, furent aussi profondes que nettes. Par suite, le terme *innig* ne serait-il pas encore ici à sa place, comme il y est toutes les fois qu'il s'agit de définir le contraire des sensations émoussées et factices, légères et superficielles?

C'est ce que montre bien, en particulier, la suite intitulée : *Chansons Espagnoles* (*Spanisches Liederspiel,* op. 74, et *Spanische Liebeslieder,* op. 138). Dans quelques-unes, assurément, une

allure vive sans rien d'évaporé ni de vulgairement frivole s'ajuste tout naturellement au rythme du boléro, et pourtant, si leur accent est exotique, oserait-on affirmer que la langue qu'elles parlent est, elle aussi, étrangère ? D'autres (*In der Nacht, Melancholie, La Sierra es alta,* etc.), opposant à ces légères saillies un sens retiré, tourné en dedans, décèlent leur origine, leur nationalité vraie, c'est-à-dire celle de l'auteur, à ce point qu'il serait superflu de leur appliquer cette réserve que les premières suggéreraient parfois : ce ne sont pas les castagnettes qui font la chanson.

Un rapprochement sommaire et rapide entre les productions analogues dues, en ce genre, à Schubert et à Schumann servirait à faire ressortir les caractères distinctifs de celles qui portent le nom du second de ces compositeurs de génie. Certes, un respect attendri, douloureux, est dû à la fin prématurée et à la mémoire toujours vivante de l'auteur étonnamment fécond du *Roi des Aulnes,* des *Astres,* et de bien d'autres chants, dont l'expression est si touchante et l'inspiration si haute. Mais, sans offenser le moins du monde un sentiment presque sacré, on peut bien marquer des différences, établir des rangs, des classes, entre ces mélodies qui se comptent par centaines. On connaît la phrase qu'Alfred de Musset a mise dans la bouche de l'un de ses personnages les

plus naïfs : « ... Il y a, certainement, du génie, « beaucoup de talent et de la facilité »[1]. Prises chacune à part au lieu de s'ajouter l'une à l'autre, ces trois expressions noteraient assez exactement les trois degrés que comporte un pareil essai de classement. Oui, un trop grand nombre des mélodies en question rentrent dans ce qui correspondrait, en musique, à la littérature *facile*. L'élément musical, qui, dans d'autres mélodies, parvient, avec des tons sombres ou brillants, pâles ou fortement colorés, à un état de cristallisation parfaite, reste ici comme amorphe, sous une touche incertaine et amollie. A s'en tenir là, le parallèle tournerait trop aisément à l'avantage de Schumann, si éloigné de cette prodigalité inconsidérée.

Ne craignons pas d'aller un peu plus loin. Une sincérité émue et dépouillée de tout apprêt anime les plus modestes poèmes lyriques de Schumann, comme elle suscite les plus éloquents; elle en contient, elle en modère la facture sobre, pressée, concise. Ne semble-t-il pas que la Muse de Schubert ait une manière un peu différente de livrer ses secrets, tristes ou charmants, même quand cette manière ne laisse rien à désirer? Nulle prétention,

---

[1] *Il ne faut jurer de rien,* acte I, scène II.

assurément ; pas la moindre trace de fard ; seulement par-ci par-là, une sorte de bon ton, comme une complaisance à s'écouter ajoutent au naturel, sans l'altérer, un relief de distinction, une nuance aristocratique. Ecoutez l'*Éloge des larmes,* avant la mélodie de Schumann qui lui correspond à peu près par le sens du texte (op. 35, n° 10) ; écoutez-la, avant que l'ardente insistance de ces notes tenues, comme soulevées par la longue série d'accords sanglotants qu'elles dominent, ait traduit pour vous avec une éloquence bien rarement atteinte par n'importe quel langage humain, l'obsession fixe d'une pensée douloureuse ; mais gardez-vous prudemment de l'entendre après, si vous tenez à croire que, pour plaire et pour toucher, l'*Éloge des larmes* a mieux qu'un agrément superficiel et une élégance passablement *sentimentale* (mot bien dur, il faut l'avouer, et mauvaise note, s'il en est, par le temps qui court).

Elle en dit beaucoup, la *Religieuse* de Schubert, elle fait plus que laisser échapper le secret qui l'opprime ; elle le proclame, elle le crie. Quiconque l'écoute est pris à témoin de ses angoisses. Rien de tel dans ces romances de Schumann qui s'appellent la *Nonne* (op. 49, n° 3), la *Jeune fille abandonnée* (op. 64, n° 2). Le secret, le triste secret y est encore, mais enfermé sinon dans le

silence, du moins dans la solitude, et scellé par l'absolu renoncement. L'une de ces mélodies, la seconde, n'est que chagrin rentré, larmes dévorées, et l'autre, avec ses notes assourdies, avec ce mouvement rétrograde des basses, que fait-elle entendre ? Peu de chose, mais tout ce qu'il faut : le glissement lent de pieuses redites sur les lèvres, le glissement lent des pas sur les dalles du cloître.

Que l'on prenne au lieu de l'une des mélodies de Schubert qui atteignent à la perfection du genre, l'une de celles qui rentrent dans la catégorie la moins favorisée, par exemple le long et froid pastiche de Mozart qu'il a adapté au *Plongeur* de Schiller[1]. Qu'on le rapproche du *Chercheur de trésors* de Schumann (*Der Schatzgraber,* op. 45, n° 1). Comment ne pas être frappé de l'insuffisance, de l'incohérence du premier de ces chants, avec ses bigarrures de romance et de drame qui, cette fois surtout, portèrent vraiment malheur à Schubert, et de l'énergie soutenue, acharnée du second ? Là, le sujet n'est qu'effleuré, touché par les bords ; ici, il est vigoureusement étreint,

---

[1] Il a adapté à l'*Orphée* de Jacobi et à bien d'autres textes poétiques encore des interprétations non moins prolixes, non moins froides en dépit d'une agitation toute superficielle.

pénétré à fond. Là, plusieurs idées musicales, successivement présentées, flottent, pâles et décolorées ; ici, le dessin obstiné des basses, remontant pour retomber sans cesse, laisse surgir, à travers ses progressions chromatiques irrégulières et entrecoupées, une pensée unique, obsédante comme la manie.

Il s'en faut bien, nous sommes prêt à en convenir, que dans les productions inférieures de Schubert, tout soit délayé, affadi. Quant à Schumann, serait-il aisé de découvrir, dans sa musique de chant, des exceptions notables apportées à cette loi de concentration qu'il observe, en entrant au cœur de tous les sujets qu'il se propose ? L'arome qui s'exhale de ses intentions musicales les plus modestes peut manquer de montant, jusqu'à sembler d'abord bien faible ; mais, une fois dégagé, comme on le trouve délicieux et persistant à ravir !

Malgré tout, il faut bien l'avouer, la devise qui siérait à un très grand nombre des inspirations de Schumann perd ses droits, lorsque entrent en jeu ces boutades, ces caprices désignés sous les noms de *Carnaval*, de *Davidsbündler*, de *Kreisleriana*, etc...[1]. La vélocité fougueuse et la pétu-

[1] Dans ce groupe irrégulier et remuant faisons rentrer le finale du quatuor op. 41, n° 3, qui à ce genre de mor-

lance exubérante qui introduisent tant d'action et de vie dans la plupart des pièces de ce genre, quoique rassises çà et là et assagies par plus d'une interruption et d'un changement de ton, n'en vont pas moins jusqu'à transformer les sons en une véritabie mimique. Or, dans toute mimique réelle ou imitée par les sons, ce qui est visible ou ce qu'on se figure ce sont, avant tout, des *dehors* agités quoique réglés et dont l'animation exclut toute arrière-pensée comme toute réticence. Allez donc rallier et fixer, sous l'application du terme que nous avons choisi en commençant, ces sorties, ces échappées, pour ne pas dire avec le sens tempéré qu'implique non l'usage dominant, mais l'étymologie du mot, ces *extravagances* !

Le portrait peint le plus fidèle à son original ne peut que réduire à une moyenne bien choisie les

---

ceaux de fantaisie produits par l'auteur, sous le nom de *Novellettes,* que remplace une fois, dans son œuvre, celui d'*Heures du soir,* a emprunté, pour les développer, sa coupe et ses divisions tranchées. Une telle place, une telle désignation, vont bien, en effet, aux saillies de brusque et bondissante jovialité qui s'y trouvent ramenées régulièrement, à travers des tonalités diverses, comme par un refrain dont les reprises font éclat sur la gaieté, non moins franche, mais plus contenue, des motifs intermédiaires.

états changeants et successifs d'une physionomie. Fixer et rendre immobile en le fixant, le rire, qui est la plus fugitive de ces transformations, serait tellement insuffisant au point de vue de la ressemblance vraie que nul peintre digne d'exercer cette noble partie de son art n'en concevra le dessein. Il en est autrement des portraits écrits ; ils acceptent, eux, ils veulent des éléments tranchés et dont la complexité admette jusqu'à des contradictions apparentes ou réelles. La physionomie de l'auteur de *Manfred* est bien captivante assurément ; il faut croire qu'elle ne le serait pas tout à fait autant si elle ne présentait des saillies comme des rentrants, si elle n'opposait par moments à ses douces et puissantes rêveries le démenti de la gaieté folle. Malheur au critique d'art qui, ayant la prétention d'esquisser une telle physionomie, ne conserverait pas à ce trait accidentel sa valeur relative ! Il aurait l'air de ne pas voir que s'il est, pour tel musicien de rencontre, bien des façons d'amuser son monde et des pires, la plaisanterie notée et jouée, qui est la libre et fantasque manière de rire de Schumann, satisfait, comme tout ce qu'il a produit de plus sérieux, aux exigences légitimes de l'Art !

R. WAGNER

I.

« Les Connaisseurs ou ceux qui se croient tels « se donnent voix délibérative et décisive sur les « spectacles, se cantonnent aussi et se divisent en « des parties contraires dont chacun, poussé par « un tout autre intérêt que par celui du public ou « de l'équité, admire un certain poème ou une « certaine musique et siffle toute autre. Ils nui- « sent également par cette chaleur à défendre « leurs préventions et à la faction opposée et à « leur propre cabale ; ils découragent par mille « contradictions les poètes et les musiciens, retar- « dent les progrès des sciences et des arts, en « leur ôtant le fruit qu'ils pourraient tirer de

« l'émulation et de la liberté qu'auraient plusieurs « excellents maîtres de faire, chacun dans leur « genre et selon leur génie, de très beaux « ouvrages[1]. »

« Tout est dit. » Ainsi commence le livre des *Caractères*. La lecture du passage qui vient d'être cité donnerait bien envie de reprendre le mot à titre d'éloge pour ce qui est de la critique d'art faite de parti pris. A combien de reprises, en effet, à propos de combien d'auteurs, les paroles du moraliste devaient trouver durant deux siècles des motifs de justification qui ne sont pas encore épuisés ! Mais à ce groupe d'amateurs exclusifs présenté par La Bruyère et qui se reforme sans cesse, une figure nouvelle, imprévue, est venue se joindre, celle de l'amateur qui, au lieu d'exclure toute musique sauf cette musique particulière qu'il aime, s'estime capable de comprendre et d'aimer toute musique, hormis celle d'un seul compositeur, qu'il se croit tenu en conscience de détester. L'ennemi juré de Wagner est un original qui mérite de prendre après coup sa place parmi les originaux d'après lesquels l'auteur des *Caractères* a peint ses connaisseurs.

---

[1] LA BRUYÈRE. — *De l'Esprit.*

Ennemi, cela allait de soi et c'était bien le mot. Dans les résistances opposées à Wagner, il entrait nécessairement quelque chose de l'antipathie provoquée par quiconque, ayant dit à la Muse : *Majora canamus*, ne reçoit d'elle ni refus ni démenti. Quand cessera-t-on en effet de voir les talents sur le retour, les talents qui ne sont pas arrivés ou même qui ne sont pas encore éclos entrer dans la coalition toute faite d'ignorances et d'intolérances pour dénigrer ou nier des œuvres suspectes de génie ? Mais il y avait de plus la concentration exceptionnelle de l'une des haines nationales les plus vigoureuses et les plus démonstratives que l'Histoire ait connues sur une personnalité en vue. Il est des préjugés passionnés avec lesquels il serait inutile de raisonner ; il est des despotismes d'opinion qui exercent une pression non moins impérieuse que toutes les censures mises au service de l'orthodoxie ou du pouvoir le plus absolu et qui ne laissent d'autre mode d'expression aux pensées interdites qu'une ligne de points. Que ne peut-on faire décider les questions d'art, comme tant d'autres, par la voie du suffrage ? De par la volonté du grand nombre et par la force, s'il était nécessaire, le silence serait imposé et à la musique de Wagner et à la minorité factieuse qui oserait en dire du bien.

En attendant, cette minorité opposante (et qui

dit minorité dit fort souvent élite)[1] ne saurait aller jusqu'à concéder au patriotisme même le plus digne de respect le monopole de l'honneur et de la générosité. Quant à recevoir de lui une consigne, portant ou dispense d'être impartial ou même obligation de ne pas l'être, elle s'y refuse

---

[1] La série des compositeurs et des critiques qui ont voulu être justes à l'égard de Wagner est assez respectable, puisqu'on y voit figurer des noms tels que ceux-ci : MM. Saint-Saens, E. Reyer, V. Joncières, Leo Delibes, Ad. Jullien, Joh. Weber, Edmond Hippeau, O. Fouque, Wilder, de Bricqueville, Mme Judith Gauthier, etc., etc... Il faut mettre à part et en première ligne l'ouvrage si remarquable de M. Édouard Schuré : *Le Drame musical*, qui fait surtout connaître le poète dans Wagner. Il faut citer tout de suite après, comme contenant invariablement la note juste, en ce qui concerne les procédés du musicien, l'ouvrage bien plus modeste de E. Hippeau : *Parsifal* et l'*Opéra Wagnérien*. Rappelons encore deux essais, l'un de M. de Bricqueville *(Théorie du drame lyrique)* inséré dans le *Correspondant* du 10 février 1882 ; l'autre de M. Wormser *(L'Opéra d'hier et l'Opéra de demain)*. Pour rassembler et apprécier d'ensemble les éléments un peu épars de cette littérature wagnérienne, déjà si abondante, il ne faudrait pas moins que le zèle et le goût d'un amateur aussi distingué que passionné dans ses admirations, de M. A. Lascoux, par exemple.

Aujourd'hui (1889), il faudrait, entre autres additions faites à une liste très incomplète, y ajouter les noms suivants : Catulle Mendès, de Fourcaud, et avec le plus grand honneur, ces deux autres noms, Ad. Jullien et G. Noufflard.

absolument. Elle se persuade que chercher la vérité et la justice en tout et par-dessus tout, c'est encore le devoir et c'est aussi l'honneur. Elle se dit que vouloir déchirer ou maculer une page glorieuse de l'Histoire de l'Art, parce que cette page a été tracée par une main que l'on n'eût pas aimé à serrer, semble plus encore qu'un manque d'équité ; c'est un outrage fait au bon sens. On se sent donc pleinement autorisé par elle à se passer la fantaisie de s'occuper de Wagner, ne serait-ce que pour faire un peu de critique musicale, à propos de musique. Et si l'on croit opportun d'examiner d'abord avec sang-froid certaines raisons générales qu'il peut y avoir de repousser préalablement le théâtre de Wagner (ces raisons ne se confondant pas avec les fins de non-recevoir dictées par la haine), on n'encourra pas le reproche de faire ne fût-ce que l'apparence d'une concession aux porte-drapeaux de la haine et à la troupe qui les suit.

Dans le pays de Wagner, on l'a dit et on ne saurait trop le redire, la Musique est une religion. Les temples édifiés en l'honneur de l'Art lyrique sont considérés comme des sanctuaires intellectuels, et, sur leur fronton, cette dédicace : *Au Vrai, au Beau, au Bien,* n'est nullement déplacée. Elle figure là aussi naturellement que le ferait celle-ci : *A Dieu et au Christ* sur la façade du

temple religieux qui est tout près. Dans le pays où il fallait haïr Wagner, cette simplicité grande prêterait à la plaisanterie. Le spectacle n'est-il pas, comme l'indique suffisamment l'étymologie, une jouissance ou un ensemble de jouissances offertes aux yeux. Donc, le grand point est de voir, sans négliger de se faire voir.

Quand on se pique de logique, il faut bien que l'Art musical, comme tout le reste, passe par la filière du raisonnement. Quand on place l'utile avant tout, il faut bien que la Musique fasse, elle aussi, preuve d'utilité pratique et donne à entendre qu'elle peut être bonne à quelque chose. Or, au point de vue des avantages positifs, l'Orphéon, cette gymnastique vocale, la Fanfare, avec ses modes d'exécution ponctuels et ses facilités locomotrices, présentent des états de service d'une précision incontestable[1]. A côté de l'utile qui fait

---

[1] Il est un besoin impérieux et trop répandu de cette précision du rythme, qui apporte à des auditeurs, désireux avant tout de savoir sur quel pied danser, la signification manifeste d'un mouvement, d'un brusque déplacement du corps. Un autre penchant plus relevé, plus intellectuel, recommande l'assujettissement de l'idée musicale à un sens fixe, à une application déterminée. Bon gré mal gré, cette tendance, elle aussi, réagit sur les compositeurs. Ne voit-on pas un auteur, dont le talent plein de sève et d'originalité s'était affirmé dans des œuvres qui sous ces

si bien valoir ses droits, l'amusant a ses mérites. Que la Musique se fasse donc de fête, donne à rire, donne à danser, rien de mieux, mais rien de plus. S'il arrive qu'à des prétentions plus hautes réponde quelque apparent encouragement, c'est affaire de respect humain, ou pur beau semblant.

Dans le pays de Wagner, on n'est pas encore convaincu que le progrès légitime est incompatible avec la fidélité gardée aux souvenirs du passé. On ira jusqu'à emprunter à de vieux mythes païens le nom de *Walhalla,* pour désigner tel monument consacré aux grands hommes de toutes les époques. D'un autre côté, en vertu

---

titres empruntés à la poésie chrétienne et à la mythologie classique, *Le Tasse, Diane,* montraient d'incontestables beautés, devenir complaisant pour les autres encore plus que pour lui-même, au point d'éparpiller les témoignages de ce talent en une foule de petites compositions dont le charme parfois bien léger, souvent vif et pittoresque, est comme authentiqué par un titre, un en tête, un nom propre visant au paysage, à la scène de genre, au portrait musical? Ces deux tendances ont un point commun, ou plutôt se rapportent à un même principe qui est l'horreur du vague. Comme on en est venu, avec un succès toujours croissant, à inventer une peinture et une littérature où l'habileté matérielle tient lieu de tout le reste, il était naturel qu'on voulût faire bénéficier la musique d'une simplification aussi commode. Le malheur veut que le Vague, c'est-à-dire un ordre de sentiments où il entre de l'infini, soit l'essence, l'âme même de la Musique.

de plus d'une raison historique, de plus d'une influence efficacement régénératrice, le sentiment chrétien garde une large place non seulement dans le culte public mais dans les habitudes morales. La pensée libre elle-même laisse découvrir, au fond de théories plus ou moins hasardeuses, comme une veine plus ou moins abondante de christianisme extravasé. Il n'est pas jusqu'à certaines affectations d'athéisme qui ne couvrent qu'une brouille passagère, de forme plus que de fond, avec les saintetés de l'idéal.

Dans le pays où il fallait haïr Wagner, depuis le jour où la parodie fit en plein Olympe la plus triomphante des entrées, le moyen de tenir son sérieux, lorsque l'on parle des dieux ou qu'on les fait parler ? Le moyen de supporter l'antiquité, n'importe quelle antiquité, quand elle n'est pas une farce mise en musique à la manière d'Offenbach, un carnaval sanglant mis en peinture, même sans le talent de M. Rochegrosse ? A ce genre de dépréciation qui n'a pas un intérêt purement archéologique, s'en joint un autrement grave. Éliminé d'un côté en compagnie de la notion même de Dieu, supplanté de l'autre par de ridicules ou révoltantes idolâtries, le Christianisme succombe et disparaît des mœurs plus encore que des lois ; il devient étranger à toutes les manières d'être des esprits et des âmes. Comment découvrir

une trace de lui dans cette littérature, dans ces théâtres où le rationalisme parle en maître[1] ? Où trouver une place pour lui dans ces églises où, seul, un surnaturel de fantaisie et de pacotille trône avec des airs de droit divin ? Par une coïncidence où quelques-uns veulent trouver une relation de cause à effet, un déchet général des trésors qui portent l'empreinte de l'imagination ou du sentiment correspond à ce reniement. Disons mieux, nous sommes en présence de la mise à néant de l'imagination et du sentiment rejetés comme des non-valeurs hors du courant intellectuel qui domine et entraîne tout[2].

---

[1] Rien de plus significatif, à cet égard, que la répulsion moitié instinctive moitié raisonnée dont vient d'être l'objet, de la part de la majorité (de la presque unanimité) pharisaïque du public parisien, et dont a triomphé à si grand'peine ce chef-d'œuvre d'Alexandre Dumas, la comédie de mœurs la plus profondément pénétrée du sens chrétien qui appartienne au répertoire moderne, *Denise*.

[2] Comme note justificative de notre texte, citons un passage d'un article de l'*Illustration* du 9 février 1884 qui du reste relève tout à fait de la critique d'art, puisqu'il a pour sujet l'*Hérodiade* de M. Massenet : « Notre époque a « trouvé l'amour dans l'Évangile. Ce n'est pas une décou- « verte dont elle doive être fière. » Rien de plus instructif que ces quelques mots qui s'éloignent du sens commun autant qu'ils se rapprochent du plus pur néo-catholicisme. Hors de France, un recueil qui a la prétention de

Dans le pays de Wagner, la philosophie donne à l'Art et particulièrement à l'Art musical, en présence des réalités basses et dégradantes, une sorte de puissance libératrice, analogue à celle qu'un poète de ce siècle assignait à l'Amour et à la Mort. La Philosophie, la Poésie et la Musique y apparaissent comme trois sœurs unies entre elles aussi étroitement que purent l'être, lors de ce merveilleux renouvellement des Arts plastiques qui s'appelle la Renaissance Italienne, ces trois autres sœurs, l'Architecture, la Sculpture et la Peinture. Que l'on serait mal venu, dans le pays où il fallait haïr Wagner, à vouloir détourner vers l'une ou l'autre de ces trinités profanes quelque chose des hommages réservés à une trinité exclusivement divine, quoique nullement exclusive de changements et de substitutions de personnes ! Quel renversement de toutes les idées reçues, si l'on voyait un compositeur, en témoignage et comme récompense de son éclatante

---

s'adresser aux classes éclairées hésiterait avant de s'adresser à ses lecteurs et d'établir comme contraire à la vérité : 1° que l'amour soit l'essence même du christianisme ; 2° qu'il ne se puisse concevoir dignité plus haute conférée en commun à l'Art et à la Religion chrétienne que le pouvoir d'ennoblir et de purifier tout amour. En France, cela peut se dire couramment et cela en dit long.

supériorité dans l'art qu'il exerce, obtenir le titre de docteur en philosophie[1]! Là, s'il est un mot qui sonne mal, c'est celui d'Esthétique. Malheur au trouble-fête qui laisse échapper même tout bas cette sorte de barbarisme! La fonction de l'Art n'est-elle pas de tenir en main tout ensemble ou bien tour à tour deux miroirs : l'un à facettes avec compartiments diversement colorés où la réalité courante mise à la mode du jour se peint comme d'elle-même et se morcelle pour le plaisir des yeux ; l'autre, propre à grossir, en lui donnant de la saillie et en criblant de salissures ajoutées à plaisir à ses laideurs naturelles, l'image tirée du fait brutal, de celui qui secoue les nerfs et porte coup? Quoi de plus bizarre que de prétendre joindre ou substituer d'autorité à ces réflecteurs de deux espèces qui suffisent à tout, une baguette magique, un sceptre imaginaire!

Il serait superflu d'insister sur de telles disparités entre des habitudes intellectuelles des mœurs et des goûts, que presque tout sépare. C'était assez de les signaler rapidement pour justifier certaines antipathies naturelles, presque

---

[1] Cette distinction a été conférée notamment à Joh. Brahms par l'Université de Breslau.

instinctives, soulevées dès l'abord par les sujets dont Wagner a fait choix.

Dernièrement, deux femmes, la plume à la main, se sont approchées du terrain où luttent les défenseurs et les adversaires de Wagner; seulement l'une et l'autre arrivaient de côtés différents : l'une[1] mettant avec franchise ses sympathies personnelles au service d'admirations qu'elle voudrait rendre communicatives ; l'autre[2] se pro-

---

[1] Il n'est pas inutile de prévenir le lecteur une fois pour toutes que l'intention de faire connaître, ne fût-ce que par une analyse succincte, les sujets des Drames musicaux de Wagner est complètement étrangère à la présente *Étude*. A cet égard, tout a été fait par M. Ed. Schuré pour les œuvres antérieures à *Parsifal,* et quant à *Parsifal,* l'excellent travail de M. E. Hippeau ne laisse rien à désirer. De son côté, l'ouvrage de Mme Judith Gauthier (qui, elle aussi, a donné une analyse développée du texte poétique de Parsifal) peut contenter ceux qui voudraient s'en tenir à une initiation rapide et sommaire.

[2] Encore ne faudrait-il pas forcer la note jusqu'à fausser le sens de ce qu'on prétend juger. C'est pourtant ce que fait Mme Bernardini, lorsqu'elle avance qu'en composant l'*Anneau du Nibelung,* Wagner « voulait embrasser les origines, les destinées, la nature de l'Humanité et de l'Univers ». Rien que cela ! La vérité est que, dans la vaste épopée si souvent remaniée, si diversement rédigée, sortie de la Cosmogonie pour entrer jusqu'à un certain point dans l'Histoire, Wagner a fait choix de ce qui secondait le mieux cette consécration d'anciens mythes par un art tout moderne relativement auquel les éléments

posant, dirait-on, de racheter quelques idées justes, quelques témoignages de faveur, par une tendance marquée pour les réflexions banales, les appréciations toutes faites mêlées aux insinuations vénimeuses et aux souvenirs blessants, en un mot pour tous les lieux communs qui, du côté de l'attaque, sont devenus comme les convenances nécessaires du sujet. Néanmoins, l'accord se fait entre ces deux auteurs au moins sur un point : car, d'affirmer comme Mme Judith Gauthier « que la qualité indispensable à la compré-« hension des chefs-d'œuvre est la naïveté » — donner à entendre, comme Mme L. Bernardini, que la pensée romantique, dont Wagner serait de nos jours le représentant en titre, « doit laisser « derrière elle l'esprit raisonneur des derniers « siècles », c'est bien faire voir à quoi tient la vraie fin de non-recevoir opposée aux poèmes Wagnériens. Au fond, les arguments mis en avant soit contre les sujets qu'ils présentent, soit contre la musique qui est adaptée à ces sujets, ont le mérite ou le tort de trop prouver, de porter bien au delà des questions posées et du litige engagé.

---

cosmogoniques et historiques de ces mythes étaient ce qui importait le moins.

Qu'il soit malaisé de prendre goût à ces scènes de féerie, à ces métamorphoses puériles qui, reportant le spectateur au temps où les bêtes parlaient, agrémentent des mythes peu clairs et médiocrement intéressants par eux-mêmes, cela se comprend du reste. Ce Wotan, tenant de Jupiter et de Prométhée, dont l'un des emplois favoris est de dire la bonne aventure aux autres, quand il ne va pas se la faire dire à lui-même, cette Fricka qui prend des airs de Junon, ce Loge qui rappelle Mercure par ses habiles et captieuses entremises, ces Nains forgerons qui de cabires sont devenus Nibelungen, n'ont absolument rien de divertissant. Faire rouler, durant des heures, toutes sortes de péripéties et d'aventures sur une prétendue malédiction attachée au brillant symbole de la richesse et vouloir obtenir pour une pareille thèse poétique la faveur d'une société composée uniquement ou peu s'en faut d'adorateurs du Veau d'or, quel risible enfantillage ou quelle impardonnable audace ! Ce n'est pas tout. Mais, cette fois, passons la parole à un philosophe :

« Il y avait une Vénus Uranie, mère du divin « amour, devant laquelle cette autre Vénus bâ- « tarde, mère d'un amour aveugle, n'osait paraî- « tre avec son enfant aux yeux bandés. [1] »

---

[1] Leibniz. *Nouveaux Essais*, livre III, chap.

La Vénus Uranie, découverte avant Leibniz et même avant Platon, fait sa réapparition sous le nom de Freïa dans le prologue de la Trilogie de Wagner *(L'Or du Rhin)*; elle ne fait qu'y paraître, tandis que, dans *Tannhauser*, sa rivale plus favorisée en apparence a tout le temps de se montrer et toute liberté d'agir. Il n'en est pas moins vrai que, dans le théâtre de Wagner (y compris ce *Tannhauser*, dont le héros paie si cher la victoire qu'il l'a laissé remporter), cette seconde déesse ne trouve pas grâce une fois. Les adversaires que le poète-musicien met successivement aux prises avec elle sont différents; ils s'appellent l'Amour pur, l'Amour mystique, l'Ascétisme chrétien. Elle n'en reste pas moins vaincue, invariablement vaincue.

Rien de plus clair, et pourtant tout critique impartial et indépendant de Wagner doit se faire une loi d'insister, à ce propos, sur les intentions évidentes du compositeur, qui, tout en se réclamant de l'antiquité grecque, n'a guère cessé d'emprunter au Moyen Age, pour la glorifier, la conception très particulière de l'amour et de la femme qui lui est due. En effet, par la plus étrange des méprises et le plus renversant des quiproquos, un certain nombre des critiques français qui se sont attachés à l'interprétation de la musique wagnérienne, se sont avisés d'y trou-

ver un hommage assidûment rendu à l'Aphrodite *Vulgivaga,* à celle qui, suivant le poète, s'emploie « à tarir la source de toute élévation[1] ». Le plus idéaliste peut-être des grands musiciens, celui qui a si ouvertement préconisé l'Illusion, cette Illusion ravissante destinée à réagir contre les bassesses triviales de la Réalité ; cet idéaliste transformé en un prôneur des plaisirs charnels, ce serait à n'y pas croire, si l'on ne se rappelait immédiatement certaine vérité quelque peu triste, suffisant à expliquer un contresens qu'on peut bien dire absolu, tant il dépasse la permission que chacun peut se donner de faire dire ce qu'il veut à la musique qu'il entend ou fait semblant d'entendre. Cette vérité n'est autre que celle-ci. La généralité des Français a pour habitude invétérée de n'attendre de l'Art des sons rien autre qu'une flatterie passagère et un chatouillement superficiel adressés uniquement aux sens. Dès lors, vouloir prendre par ce côté Wagner, après tant d'autres, et le tirer à soi bon gré mal gré, n'est pas, au fond, si extraordinaire qu'il semble.

Revêtues d'autres noms qui les rattacheraient

---

[1] That your activity may defeat and quell
The source of all erection.
(Shakspeare. *Timon* of Athens, act. IV).

à des origines franchement classiques, les personnifications divinisées de l'Orgueil, de la Puissance, de la Force, de la Ruse, de la Beauté que Wagner fait vivre de la vie de l'art, n'auraient vraisemblablement pas une chance de plus de ramener à elles un auditoire dérouté, effarouché. Au fond, ce n'est pas telle ou telle légende qui étonne et rebute, c'est la légende, c'est la fable, c'est la fiction sérieuse prises dans le sens le plus général.

Qu'un jour vienne où des drames lyriques tels qu'*Armide*, la *Vestale*, *Fidelio*, reprennent quelque faveur, alors le champ de la discussion sera limité, les objections faites à Wagner donneront plus de prise, parce qu'elles seront plus restreintes, — en même temps qu'une comparaison suivie avec des chefs-d'œuvre du même ordre leur ôtera (nous le supposons du moins) beaucoup de leur force. Mais ce jour s'éloigne de plus en plus, puisqu'il faudrait, pour les rapprocher, une réaction salutaire du goût public que tout concourt à rendre impossible. En attendant, parmi ces être fictifs auxquels l'art aura donné, avec la voix, un semblant de vie, combien sont aussi dépaysés sur la scène que les personnages que Wagner a été chercher si loin !

Les héros et les héroïnes de Gluck, de Spontini, de Beethoven, de Weber même, pour la plupart,

aussi bien que les Dieux et les Déesses, les Géants et les Nains de Wagner ne font-ils pas l'effet de tomber d'un autre monde? A la différence du dévouement de Brunehilde, l'héroïsme conjugal de l'épouse d'Admète, celui d'Éléonore, sont dépouillés de tout merveilleux, purs de tout symbole. L'on ne voit pas, cependant, que musique et livret d'*Alceste* ou de *Fidelio* soient si près d'être remis en honneur, ou simplement tolérés. Tant il est vrai que dans certain milieu et une fois que le goût public a dépassé un certain degré d'abaissement, la seule vertu dont puisse se recommander l'Art des sons comme tous les autres, c'est la vertu désopilante!

Il n'en est que plus piquant de relever une particularité de la polémique dirigée contre Wagner et bien faite pour édifier. Il s'agit de certains scrupules élevés au nom de la Morale et du Christianisme. Siegmound et Sieglinde pris en flagrant délit d'inceste; Kundry, la magicienne de Parsifal, véhémentement suspectée de la même conjonction illicite, quelle atteinte aux bonnes mœurs, quel scandale! Et voilà mis à l'index, frappés d'interdit le duo le plus chastement tendre, le conflit tragique le plus fièrement accusé que Wagner ait créés! C'est vainement que M. Schuré plaide les circonstances atténuantes en ces termes :

« L'amour entre frère et sœur est fréquent « dans les vieux mythes. La parenté de Sieg- « mound et de Sieglinde est d'ailleurs d'un « caractère particulier et quasi symbolique, puis- « qu'elle remonte à un Dieu. Ils nous apparais- « sent d'abord comme étrangers l'un à l'autre, et « leur commune origine est si mystérieuse et si « haute qu'elle ne peut choquer.[1] » Allez donc, avec ces froides et judicieuses paroles, tempérer le zèle de tant de vengeurs bénévoles des grands principes. Zèle est trop peu dire, pour ce qui est de certain pathos violent et inquisitorial, qui dénonce chez Wagner « une révolte contre l'esprit « du Christianisme, comme un retour à un « panthéisme païen (!), déifiant toutes les pas- « sions comme une loi harmonieuse et néces- « saire, etc., etc.....[2] »

L'esprit du Christianisme ! A travers les arts comme à travers les âmes, il souffle où il veut. De faire la preuve en règle qu'il est ici, qu'il n'est pas là, nul moyen. Serait-on digne d'anathème pour se persuader que, si solennelle, si doctement fuguée qu'elle soit, telle *Messe* ne l'attire ni ne le retient ? D'aucuns iraient même

---

[1] *Le Drame musical*, t. II, p. 310.
[2] Mme Léonie Bernardini, p. 6.

jusqu'à se dire tout bas que s'il est une page de musique qui garde, avec le don des larmes, une ineffaçable trace de sa simplicité et de sa pureté, ce pourrait bien être le baptême de la païenne Kundry dans *Parsifal,* cette merveille due au génie de Wagner, plutôt que cette belle et orthodoxe traduction de l'Évangile par M. Massenet, *Marie-Madeleine.* Les mêmes originaux, à propos de tel prudent accommodement qui, dans un prologue hautement célébré, celui de *Françoise de Rimini,* vient couper par un rythme authentique de quadrille les hurlements des damnés, seraient bien capables d'insinuer que la sentence rendue par Boileau au sujet de certains *ornements égayés,* incompatibles avec les mystères terribles, ne vaut pas seulement pour la littérature. En fait de musique, comme en fait de religion, la liberté de penser autorise tant de licences! C'en serait une de plus que d'offenser les pieuses intentions qui s'en prennent au Baptême de Kundry comme à un scandale, à un sacrilège, tout en revendiquant hautement pour le grand art une sorte d'innocence sublime de vertu communicative et sanctifiante. Serait-on du moins recevable à alléguer que ces grands et beaux mots, dont il est malheureusement aisé de grossir le son et de fausser le sens, Morale, Religion, Patriotisme, perdent le meilleur de leur force en

face d'un adversaire qui, le prenant sur un tout autre ton, se dérobe, en chantant, aux objections et aux poursuites ?

Aussi bien, il n'est plus là, cet ennemi; le voilà pour jamais hors d'atteinte. En face du triple et intraitable préjugé, religieux, politique, national, dont on a fait arme et faisceau contre lui, ses chants de poète, chants de musicien restent seuls et irrévocablement comptés. Consentir à les écouter sans prévention, c'est chose simple en théorie, assez peu aisée en pratique. Comprendre qu'outre l'attention proprement dite une certaine préparation est nécessaire pour entendre tout ce que ces chants veulent dire, c'est chose juste mais encore plus difficile à obtenir; car cela ne fait l'affaire ni des incompétents, ni des superficiels, ni des intolérants, trois classes d'auditeurs également habitués à se réclamer de l'*ultima ratio* qui est le nombre. Si modeste qu'on le suppose, un minimum d'initiation préalable n'implique-t-il pas la méconnaissance, sinon la violation de ce droit à la clarté impérieusement revendiqué en faveur de n'importe quel auditoire par la Critique musicale *éminemment française,* qui aura eu pour champions non seulement MM. O. Comettant et Barbedette, mais l'illustre Gounod en personne, dans ses mauvais moments, pour porte-drapeau le *Ménestrel* et, la plupart du

temps, pour motifs dirigeants des intérêts de boutique[1] ?

Et la meilleure manière de faire honneur à la Musique, en soutenant sa qualité de langue universelle, n'est-ce pas d'affirmer que d'emblée, sans la moindre peine, elle peut, elle doit se mettre à la portée de tous ? La théorie en soi a une valeur plus que douteuse ; mais rien de sûr comme les avantages pratiques qu'elle offre à

---

[1] Comme preuve des procédés dont usent habituellement ceux qui exercent ce genre de critique et les préférences qui les trahissent, nous ne citerons qu'un seul exemple. Voici deux morceaux également empruntés au théâtre de Wagner : l'un, *la Chevauchée des Walkyries*, est, avant tout, une pièce de virtuosité orchestrale, une curieuse étude de tonalités soutenue et vivifiée par la régularité continue d'un rythme saccadé et bondissant. Elle s'adresse à la sensation, lui donne énergiquement l'éveil. Un barbare en serait frappé. L'autre, le Prélude de *Parsifal*, avec le sentiment mystique qui lui communique un charme et une grandeur sans pareils fait un appel aussi peu équivoque que possible à l'admiration de tout amateur sérieux de l'art musical. Nos critiques, se mettant en frais de concessions, ont pris sur eux d'incliner avec quelque faveur vers l'un de ces morceaux, plutôt que vers l'autre. Entre les deux comment hésiter ? Un premier mouvement, non suivi d'un second, devait les faire pencher du même côté que le barbare. Et dire que dans le même recueil musical *(le Ménestrel)*, et le fait est à sa louange, d'excellents articles signés par M. E. de Bricqueville donnent vraiment la note juste, mais en vain hélas ! pour qui ne sait ni ne veut entendre

certaines faiblesses, à certaines impuissances. Lorsque, dans un ordre d'idées et de faits différent, l'on entend réclamer bruyamment le droit au travail, le droit à l'assistance, il s'agit avant tout d'en faire profiter les moins disposés à travailler, les moins dignes de secours. Lecteurs, auditeurs par qui ou en faveur de qui est proclamé le plus haut le droit à la clarté, seriez-vous bien les plus notoirement exempts de la paresse naturelle qui s'en tient en tout et pour tout au banal, à l'insipide, — les plus capables ou seulement les plus désireux de vous éclairer?

De fait, ce mot de *clarté* est l'un de ceux dont l'usage confine de plus près à l'abus. Au contact du doigt inexpérimenté qui glisse insensiblement sur elle, la corde tendue sur un instrument rend un son de plus en plus éloigné de celui qu'on attendait. L'expression dont il s'agit n'est-elle pas sujette, elle aussi, à détonner avec une extrême facilité? L'acception qu'on lui assigne, le sens qu'on en tire peuvent aller baissant, baissant, jusqu'à ne plus signifier que la vulgarité creuse et vide. C'est alors le cas d'emprunter à un philosophe distingué ce mot si conforme au véritable esprit philosophique : « Il y a une clarté selon la « raison et une clarté contre la raison »[1] — et de

[1] *De la Pensée,* par Ch. Charaux (3e partie).

le transporter dans le domaine de l'esthétique pure, ainsi modifié : « Il y a une clarté selon « l'Art et une clarté contre l'Art. »

Il se pourrait bien, d'un autre côté, que la langue soi-disant universelle se divisât en nombre de dialectes et contînt plusieurs vocabulaires qui diffèrent sensiblement entre eux. Par suite, l'avantage de se faire généralement comprendre, de se laisser saisir avec une rapidité presque instantanée, cet avantage plus que compensé par une évidente infériorité d'emploi et de niveau, appartiendrait en propre au plus usuel, au plus bas de ces vocabulaires, au mieux fait pour répondre à des exigences, pour ne pas dire à des instincts de l'ordre purement sensitif. S'il en était ainsi, cette sorte de théorie égalitaire appliquée à l'acoustique intellectuelle courrait de grands risques. Elle serait surtout malvenue à faire valoir des prétentions plus que suspectes en face des créations d'un homme de génie qu'élèveraient au-dessus du commun une double entreprise, un double succès, devenus inséparables de son nom. Comment et dans quelles conditions toutes nouvelles, une alliance aussi étroite que possible a été scellée entre la poésie et la musique, comment le rêve d'une fusion intime entre le drame lyrique et la symphonie a pu être réalisé, cela en effet ne vaut-il pas la peine d'être examiné, d'être

jugé autrement qu'avec des intentions franchement malveillantes ou de paresseuses velléités d'attention?

Quant aux poèmes de Wagner, il faut bien avouer que, sauf ce nom, ce terme consacré, ils n'ont rien de commun avec les scenarios des bons faiseurs, tels que MM. Barbier et Carré, etc. Nous ne saurions descendre jusqu'au plus récent spécimen du genre, jusqu'à la production presque barbare, qui jure d'une manière si criante avec la musique de *Henry VIII* et qui ne peut être citée, si ce n'est pour l'audace des offenses faites au goût aussi bien qu'à la langue. Il suffit de porter un regard rapide sur les textes poétiques de Wagner pour constater ce que la versification de ce grand génie a de souple, de mobile, d'incessamment varié. D'un autre côté, la connaissance la plus élémentaire de la langue qu'il emploie suffit pour montrer que le plus souvent le fond répond à la forme et que les ressources multiples de la métrique sont mises au service d'idées poétiques, dont la simplicité et la candeur (nous parlons spécialement de l'*Anneau du Nibelung* et de la *Walkyrie*) tempèrent, par un arrière-goût d'antiquité grecque l'âpre saveur des vieux mythes septentrionaux et les parfums exaltés des âges chevaleresques. Quant aux *Maîtres chanteurs,* on leur doit une autre surprise, un mélange

imprévu, celui d'une veine d'esprit et de moquerie du meilleur aloi circulant à travers un courant de passion idéalement pur.

La musique qui est associée à ces poèmes présente-t-elle, surtout dans les partitions de l'*Anneau du Nibelung* et de *Tristan et Iseult* qui forment bien une sorte de point de partage dans l'œuvre de Wagner, cette continuité sans répit, cette uniformité sans mélange dont une critique, qui fort heureusement commence à se discréditer, en a fait la condition essentielle, la marque d'origine ?

En premier lieu, il importe de distinguer entre les formes musicales qui sont groupées sous la dénomination compréhensive et assez vague de récitatif. Du temps même des Bach, on distinguait le récitatif tout sec *(secco)* et le récitatif madrigalesque, lequel comportait lui-même des nuances suivant la nature et l'importance du concours que lui apportaient les instruments. Il faudrait encore inventer d'autres épithètes pour différencier les déclamations notées de Wagner, tantôt insinuantes et modestement persuasives comme celles qui signalent l'entrée de Tristan ou l'arrivée de Walther de Stolzing dans les *Maîtres chanteurs,* tantôt véhémentes et emportées comme les pathétiques supplications de Brunehilde dans la *Walkyrie.* Le charme indéfi-

nissable qui, parfois, les caractérise, tient à la fluidité d'une mélopée libre, non arrêtée, non cristallisée, docile à la modulation, comme le monologue ravissant d'Elsa dans *Lohengrin*[1].

Ce n'est pas tout. Au beau milieu des drames les plus wagnériens du maître, en pleine tétralogie, il est comme des échappées lyriques qui imposent à l'action une suspension plus ou moins prolongée. Alors, dans cette orchestration d'ordinaire tournée vers les rappels ou les présages, il se fait comme une trêve, un oubli; alors interviennent ces cantilènes d'une passion si éloquente, quand elles se chargent entre Siegfried et Brunehilde d'une tendresse si suave, d'une fraîcheur si embaumée, quand elles révèlent l'un à l'autre Siegmund et Sieglinde. Refuser à de telles merveilles d'expression musicale, si neuves, si imprévues dans leur force et leur simplicité, le nom de

---

[1] M. Gounod, dans la scène du balcon de *Roméo et Juliette,* a employé, disons mieux, a consacré cette forme du récitatif mélodique soutenu par de fines et discrètes harmonies, avec un art qui atteint le dernier degré de la perfection. Seulement il importe de ne pas contester à Wagner le mérite d'avoir mis le sceau à ce genre d'alliance entre les voix et l'orchestre. (V. notamment à la page 92 de l'arrangement de *Tristan et Iseult* pour piano et chant par Hans de Bulow, la traduction musicale de ces paroles de Brangaine : *Weil du erblindet,* etc.)

mélodie, serait tout simplement faire injure, non pas à elles, mais à ce nom même, profané par l'abus ou le mauvais usage autant pour le moins que celui de clarté. Querelles de mots! Pitoyables chicanes!

> What's in an name! That which we call a rose
> By any other name would smell as as sweet [1]

Si, en règle générale, cette poésie et cette musique marchent du même pas ou plutôt sont emportées du même vol, il est des cas où la poésie laisse relever des erreurs au moins surprenantes. Assurément, nulle part mieux que dans *Tristan et Iseult,* Wagner n'a su condenser, en la dégageant de tous les accessoires susceptibles d'en diminuer la valeur morale et la portée psychologique, cette substance dramatique extraite des vieilles épopées de Gotfrid de Strasbourg et de ses continuateurs; nulle part l'art nouveau dont il disposait ne l'a pénétrée d'un souffle aussi pur, ne l'a revivifiée par de telles ardeurs. Eh bien! s'il est une page de Wagner où demandes d'amant et réponses d'amante glissent très avant sur la pente de l'amphigouri, pour ne pas dire qu'elles se perdent en plein

---

[1] Shakspeare, *Roméo et Juliette,* acte II.

dans un étrange gongorisme, cette page appartient précisément à l'œuvre d'où les superfluités compromettantes se trouvent, à d'autres égards, le plus sévèrement bannies. Quant à la musique, fait-elle cause commune avec les arguties et le style ampoulé d'un texte qui s'égare? Court-elle les mêmes aventures? Tant s'en faut. Il n'est pas une mesure où elle hésite et trébuche. De subtiles sophistications la sollicitent; ce qu'elles obtiennent d'elle, c'est une quintessence de tendresse et d'ingénuité.

Les rencontres sont rares où la musique fort opportunément se réserve de faire au texte de ces infidélités d'intention. Le plus souvent, elle n'a qu'à s'abandonner à lui avec confiance; aussi comme elle l'étreint et le pénètre! Elle fait plus; elle en tire un type musical qui en répand le sens, en propage et en multiplie l'impression, qui lui rend une voix longtemps après que lui-même s'est tu. Suivant la très juste remarque d'un critique éminent, M. V. Wilder, l'auteur du poème, qui est en même temps l'auteur de la musique, « n'ose pas prendre avec son librettiste les liber-« tés que les compositeurs ordinaires reconnais-« sent à leurs collaborateurs »[1]. A cet embarras

[1] Le *Ménestrel*, n° du 28 janvier 1883.

se rattache plus d'un effet de tautologie musicale, frappant surtout pour l'auditeur qui est réduit à rester étranger au sens des paroles, au charme des vers. Nous prenons ce mot de tautologie à défaut d'un autre mieux approprié pour désigner la fréquence (que l'on serait tenté de trouver excessive) de ce genre de style, de ce procédé dont la formule régulatrice est la répétition plus ou moins habilement nuancée ou déguisée d'une même idée musicale. A cette observation, il convient de joindre immédiatement deux correctifs. D'une part, ce que nous appellerons plus loin le principe itératif est essentiellement inhérent au genre symphonique que Wagner avait la prétention hautement avouée d'importer dans ses œuvres dramatiques. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir superficiellement les symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven par dessus tout (sans oublier à titre d'argument particulièrement démonstratif le finale de la magnifique Symphonie en *ut majeur* de Schubert). D'un autre côté, il serait absolument inique de qualifier de surcharge, de redondance ce qui (par exemple dans l'ouverture des *Maîtres chanteurs* et dans la scène de la forge des *Nibelungen*) révèle seulement un excès d'insistance pour inculquer le sens que contient ou limite telle ou telle combinaison de sons. Autant l'observation de M. Wilder vaut

qu'on la retienne, autant est inconsidéré le rapprochement qu'un autre critique a risqué entre Wagner et ce représentant du maniérisme habile et fécond entre tous, qui est le Bernin[1].

Sur un autre point encore, il y a moyen de forcer la note et, qui plus est, d'encourir un reproche que l'on fait volontiers à Wagner, celui de trop donner au système. C'est quand on veut renouveler vis-à-vis de lui brusquement et sans user d'un discernement et de restrictions tout à fait nécessaires, cette théorie des trois manières qui, à vrai dire, n'est légitime ou tout au moins plausible que lorsqu'il s'agit de Beethoven et de Raphaël. Il n'a pu en être question pour Michel-Ange, encore moins pour Mozart. Faire entrer approximativement les œuvres dramatiques de l'auteur de *Don Giovanni,* sauf la dernière, dans deux catégories distinctes, suivant qu'elles cédaient encore à l'influence de Gluck ou s'émancipaient tout à fait, n'était déjà pas si commode. Surcroît d'embarras pour la *Flûte enchantée :* que

[1] Cette comparaison est présentée incidemment dans un article de M. Christian von Weber (*L'Art,* n° du 23 juillet 1882). Elle doit être mise au nombre des opinions déréglées et des jugements purement arbitraires contre lesquels ont à protester trop souvent les lecteurs sérieux d'un recueil, où la critique de fantaisie et de bon plaisir a ses coudées beaucoup trop franches, en vérité.

faire de cette survenante et comment la classer? Les trésors de l'imagination employés avec tant de goût et de mesure que la variété de tons la plus riche n'est achetée au prix de nulle disparate, tant de malicieuse ironie avec de si ravissantes tendresses, une gravité sacerdotale qui est comme un hommage suprême rendu à l'auteur d'*Iphigénie* et d'*Alceste,* tolérant non loin d'elle certains badinages dont l'opérette pourrait se réclamer (s'il était donné à l'opérette de rompre avec la vulgarité), une telle richesse et un pareil mélange justifiaient-ils l'invention d'une catégorie spéciale que le chef-d'œuvre eût composé et rempli à lui tout seul? Non, parce qu'il fallait y voir, plutôt que des qualités nouvelles de forme et de style, une appropriation imprévue de toutes les qualités qui ailleurs s'étaient révélées tour à tour; parce que le génie du compositeur y prodiguait ces changements de physionomie mobiles et rapides, plutôt qu'il ne se découvrait sous une face encore inconnue.

Entre la *Flûte enchantée* et les *Maîtres chanteurs* les dissemblances abondent ou plutôt nulle comparaison n'est possible. Et pourtant au-dessus des différences profondes qui séparent ces deux chefs-d'œuvre, quant à l'inspiration et à la méthode, quant à la conception et aux libertés ou au parti pris du style, il est un point de contact

entre le plus fantaisiste des opéras de Mozart et le drame lyrique de Wagner, où la légende le cède décidément à la vie réelle, à la vie d'une époque, d'une société déterminée, telles que la font ses mœurs et ses caractères, ses passions et ses préjugés. L'un et l'autre en effet se distinguent respectivement des œuvres qui les ont précédés, en ce qu'ils introduisent et font triompher un genre qu'à bon droit l'on peut appeler mixte. La tragi-comédie musicale dont l'idée se présenta de bonne heure à Wagner, tour à tour commencée, abandonnée, reprise, traversée par bien des influences, montre, elle aussi, quoique sous des formes tout autres, l'idéal et le réel, le noble et le familier, la poésie et la prose, l'enthousiasme et la moquerie se touchant de près et mis supérieurement en harmonie.

A la diversité de ces éléments dramatiques correspondent, en se superposant, d'incontestables différences de style. La polyphonie vocale reste à peu près étrangère aux vastes compositions réunies sous le nom de l'*Anneau du Nibelung*. Ici, elle se déploie à bien des reprises, elle anime, peuple, diversifie ces grandes scènes de place publique, où elle fait de l'ordre avec un apparent désordre. Tantôt, au bavardage confus, aux propos coupés de la cohue de bourgeois qu'un esclandre musical arrache, en pleine nuit, à leur

repos, elle donne pour point de ralliement la ritournelle d'une sérénade inepte; tantôt de ce motif dominant qui est le chant tant de fois proposé par le poète enfin victorieux, elle fait à la fois le sujet et l'objet, le principe et la fin des acclamations enthousiastes de la foule qui fête et couronne cette victoire. Tel aveu d'amour[1], dégageant des étreintes de l'orchestre son impétueuse sincérité, fait jaillir en une soixantaine de mesures une flamme presque comparable, pour la vivacité et l'ardeur, à celle que, dans *Tristan et Iseult,* le poète-musicien a su entretenir, modérer, exciter par des redoublements indéfinis. Tel quintette[2], par le concours et l'agencement des parties vocales, tranche sur les procédés qui s'imposent presque invariablement à l'œuvre dont il fait partie; et pourtant il s'y encadre sans effort, outre qu'il y adhère par le choix du thème vers lequel tout de suite après le *solo* initial les voix sont appelées et attirées.

Voilà donc une œuvre qui, alternativement, se sépare et se rapproche de ce drame de *Tristan et Iseult* et de cette *Tétralogie,* qui sont comme le

---

[1] Ia, ihr seid es !
Nein, du bist es, etc.
Duo de Walter et d'Eva (2e acte, p. 161 de la partition réduite pour piano et chant).

[2] 3e acte, p. 314 de la même partition.

vrai, le décisif point de partage entre des courants qui au delà, de même qu'en deçà, ne restent pas sans mélange.

Dans *Parsifal,* la dernière œuvre du Maître, il faut voir l'apothéose de cette idéale pureté, de cette candeur miséricordieuse, dont il avait déjà fait passer le rayonnement à travers plus d'un type, plus d'une personnification. En retranchant nombre de prouesses et plus d'un pèlerinage, Wagner en a usé cette fois vis-à-vis du vieux poète bavarois Wolfram d'Eschenbach avec la même liberté qu'il avait prise vis-à-vis du chantre de Tristan, Gotfrid, en ce qui est, notamment, d'un certain genre de merveilleux, qu'il a considéré avec raison comme superflu, et dont il a renvoyé à l'*Anneau du Nibelung* des représentants tels que le dragon et les géants. Par contre, sous le nom de Kundry, une personnification nouvelle et suprême de l'éternelle tentatrice, a reçu un relief, un mouvement, un éclat qui défient peut-être toute comparaison. Intervention doublement efficace que celle-là! D'une part, elle servait à tempérer, par des accents tout contraires la pieuse et austère tristesse, l'ascétisme solennel qui devait rester la qualité dominante de l'œuvre ; de l'autre, le rôle de la pécheresse avant sa conversion mis d'abord en présence du rôle de Parsifal, puis aux prises avec lui, offrait au compo-

siteur cet élément nécessaire du drame, qui est le conflit moral. Tel qu'il l'a conçu, tel qu'il l'a réalisé, ce drame lyrique présente-t-il seulement une application nouvelle, il est vrai, mais exclusive des procédés consacrés par la Tétralogie? Soutenir cette thèse sans réserve serait oublier que *Parsifal* contient d'assez nombreux exemples de polyphonies vocales concertantes, le plus souvent il est vrai dans les limites de l'unisson, mais enfin de polyphonies étrangères, ou peu s'en faut, à la Tétralogie. Ce serait en outre ne pas tenir suffisamment compte d'un certain nombre d'analogies fort délicates tenant à l'essence de la pensée musicale plutôt qu'aux formes du style par lesquelles Wagner a tenu à faire sentir discrètement le lien de cette étroite parenté qui, par les manifestations de l'Art comme par la légende, devait rattacher l'un à l'autre *Parsifal* et *Lohengrin*.

Que si de *Parsifal* l'on remonte par un brusque retour non pas tout à fait jusqu'aux partitions de début qui précèdent *Rienzi*, mais jusqu'à *Rienzi* seulement, pour dégager la vraie caractéristique de l'œuvre qui représenterait par excellence, dit-on, la première manière du compositeur, on se trouve en présence d'un cas tout à fait rare, qu'on le prenne au point de vue de l'art ou qu'on y voie plutôt un phénomène d'ordre moral. Il

s'agit d'une manifestation formelle non moins explicite que les *Troyens* ou le *Roi de Lahore,* qui affirme le dessein de produire sur la scène du Grand-Opéra un drame lyrique vraiment français, affranchi autant que possible d'attaches compromettantes. Et cette sorte de déclaration d'indépendance venait d'un jeune compositeur Saxon, auquel dès sa première enfance le contre-coup de la terrible bataille de Leipzig avait ravi son père !

Ici, en effet, rien ou presque rien des moyens d'action ou de transaction qui avaient décidé (non sans peine parfois) la prise de possession du drame lyrique par Meyerbeer. Des concessions faites par l'auteur de la *Juive* à la mode italienne, de cette bigarrure de style qui, dans la *Muette,* fait agréablement succéder à tel pastiche entraînant de Spontini, appartenant ou affectant d'appartenir au genre noble, des vivacités et des légèretés d'opéra-comique, il n'est plus du tout question. Chose bien plus grave encore : l'élément féminin est assez effacé dans l'intrigue. Il est vrai qu'une pantomime essentiellement romaine, intercalée dans l'œuvre, lui rendait, en la personne de Lucrèce, son importance et ses honneurs; mais naturellement (et cela contre les intentions de Wagner) appelé à la rescousse sous la forme d'une sorte de pyrrhique tenant plus de la gymnastique que de la chorégraphie, le ballet,

l'éternel ballet a bien vite repris ses droits à l'encontre de cet autre genre d'intermède plus sérieux. Dupe de sa naïveté grande, celui qui écrit *Rienzi* ne se doute pas encore que ces légèretés sont et seront de plus en plus la condition *sine qua non* du succès qui fuira invariablement toute œuvre, non plus douée de cette heureuse incohérence qui permet de recueillir les suffrages de la majorité sans rompre avec la minorité[1], mais frappée au coin d'une forte et consciencieuse homogénéité. Il en fut donc pour sa généreuse mais imprudente avance, et lorsque l'admirateur candide et méconnu de l'auteur de la *Muette,* jurant fidélité à Weber eut écrit *Tannhauser* après le *Vaisseau fantôme,* on sait quelle sorte de justice lui rendirent les compatriotes d'Auber.

L'œuvre qui dans la série des créations dues au génie du maître ne représente pas à elle seule ce qu'on pourrait à la rigueur appeler une période française, tient donc de très près aux traditions et aux principes de compositeurs vraiment français.

---

[1] Les majorités aiment à exercer le droit du plus fort. Donc, gare au lendemain ou au surlendemain d'une première représentation. C'est le moment critique des coupes réglées, des coupes sombres qui taillent et retranchent tout ce qui est du goût de la minorité ! Pauvre minorité ! Ce qu'elle aime ne reste beau que sur le papier !

A ce titre, il sera toujours intéressant de l'étudier en regard des *Troyens*, tragédie musicale plus classique, en ce sens qu'elle se montre plus éloignée des influences prochaines et plus voisine de Gluck, tout en restant imparfaitement dramatique pour des raisons dont nous avons cherché à nous rendre compte.

Ce n'est pas que, par quelques points d'attache, *Rienzi* ne se relie visiblement aux drames appartenant à la période qui va suivre, c'est-à-dire à celle qui montrera de plus en plus le maître en pleine possession de son indépendance, sans qu'on puisse encore les dire wagnériens, dans la plus large ou dans la plus étroite acception du mot (comme on voudra). (La belle mélodie de la Prière se laissera reconnaître dans le duo entre Erick et Senta, du *Vaisseau Fantôme,* et, dans le même ouvrage, l'une des principales phrases du duo du troisième acte annonce celui de Tannhauser et d'Élisabeth.) Quant à évoquer en pareille matière le souvenir et le nom de Donizetti (et pourtant on l'a fait), ce serait presque donner à croire que le théâtre wagnérien a pu avoir, en commun avec celui de l'auteur du *Crociato,* des origines purement italiennes; autrement dit, ce serait prendre plaisir à l'absurde.

Sur cet ultramontanisme musical, dont quelques-uns aimeraient à surprendre des traces chez

Wagner, tandis que d'autres, les ultra wagnériens, seraient disposés à en faire contre lui, hypothétiquement sinon un chef d'accusation, du moins le motif d'une réprobation qui n'admettrait ni distinction ni tempérament, il n'est pas hors de propos de s'expliquer nettement, ne fût-ce que pour essayer de déterminer la limite qu'il semble raisonnable de placer entre une réaction légitime et un dénigrement aveugle. Comment ne pas distinguer en effet? Comment oublier qu'il est arrivé à Spontini de renchérir heureusement sur la manière de Gluck, dans la *Vestale,* ainsi que Wagner, à son tour et à sa façon, devait renchérir sur les exemples donnés par Weber? L'inspiration supérieure à laquelle on doit *Fidelio* n'a-t-elle pas pu, jusqu'à un certain point, se réclamer de Chérubini? Ne méritent-elles pas un peu plus que de l'indulgence, ces simples et touchantes cantilènes de Bellini, que plus d'une fois la sincérité pénétrante de l'émotion soulève et porte jusqu'à l'accent vraiment dramatique? L'orchestre est là uniquement pour la forme, qui le nierait? Seul, l'organe vocal est mis en jeu et suffit à tout. Mais ce que la voix est ainsi appelée à exprimer, n'est-ce donc rien? Des torts plus graves encore que ceux qu'il est arrivé à Verdi de faire à l'art musical dans son *Trovatore* et dans sa *Traviata,* ne seraient-ils pas suffisamment répa-

rés par ce premier *meâ culpâ* qui s'accuse dans *Don Cœrlos,* et ne sont-ils pas à plus forte raison amplement rachetés par la contrition méritoire qui a produit le *Requiem* et l'*Otello*?

Dans un tout autre ordre d'expressions musicales, pourquoi se rendre ennemi des plaisirs les plus acceptables jusqu'à vouloir réduire au silence, si faire se pouvait, l'intarissable volubilité de la plaisanterie Rossinienne? Mettre en interdit le piquant babil chanté du *Barbiere* et de la *Cenerentola,* réprimer les échappées superficielles de sentiment où par ci par là s'oublie cette musique pour rire, le beau profit! Le temps présent est-il donc si adverse aux vulgaires ou malhonnêtes façons de se distraire, et faut-il de gaieté de cœur restreindre encore le nombre de celles que l'esprit et le goût sont d'accord pour ne pas désavouer? Assurément, gâté, choyé que l'on est par les émoustillantes facéties de l'opérette, on a le droit d'être devenu difficile en fait de passe-temps à la fois musicaux et désopilants. La mode cependant, cette même mode qui a tant fait pour l'opérette, n'a-t-elle point remis en honneur le rococo? Et si, à l'heure présente, musique légère garde le charme vieillot que, sous ce mot, on se plaît à rajeunir, n'est-ce pas celle où s'égaya Rossini? Lorsqu'un joyau musical est aussi fin que le trio du *Comte Ory,* le dégager tout doucement de la

verroterie et du clinquant qui l'entourent, pour le mettre, seul, en lumière, n'est-ce pas aussi sage, aussi juste qu'il serait absurde de le prendre pour une perle fausse mêlée à tant d'autres et de le priser en conséquence? Quant à *Guillaume Tell,* les admirateurs vraiment éclairés que charme encore cette pastorale lyrique, dont les grâces aisées laissent deux ou trois fois le passage libre à des accents vraiment et hautement tragiques, peuvent être renvoyés à l'appréciation de Berlioz. Si un critique de cette force, pesant avec la scrupuleuse attention le fort et le faible de l'œuvre, a, en définitive, laissé pencher la balance du mauvais côté, oseront-ils se plaindre et réclamer? Enfin, il n'est même pas besoin d'être partisan déclaré de Rossini pour applaudir, dans sa *Messe,* témoignant en faveur d'une sorte de conversion fort imprévue, tout ce que recommandent bien d'autres mérites encore que celui de l'imprévu.

Seulement (et c'est là qu'il importe d'en venir), la controverse change de terrain et la critique a le droit d'aiguiser tous ses traits, quand il s'agit de mettre en cause ces opéras que l'auteur de *Guillaume Tell* affubla, par antiphrase apparemment, de cette épithète de *seria* qui leur va si mal, qui les défigure, contre laquelle tout ou presque tout, dans ces œuvres qui ne sont que risiblement factices, proteste à grands cris. Une fois admises

quelques réserves favorables de détail (elles porteraient en premier lieu sur une partie du troisième acte d'*Otello,* sur les deux tiers environ du premier acte de la *Donna del lago,* sur l'introduction de *Mose,* et deux ou trois situations tragiques, par à peu près, de *Sémiramide*), il faut bien reconnaître qu'avec les enjolivements plus qu'intempestifs que se passent et se repassent les personnages, au grand mépris de leurs caractères respectifs, avec les éternels effets de tierce et d'unisson où ces caractères achèvent de s'effacer et de se confondre, avec la liberté ou bien plutôt la licence qui préside à une ornementation *ad libitum* toujours prête tantôt à dissimuler la nudité des motifs (quand, d'aventure, il s'en trouve), tantôt à tenir lieu des idées absentes, cette collection de fusées vocales qui fait l'effet d'éclater et de s'éteindre soudain comme le bouquet final du genre madrigalesque, pourrait bien représenter le divertissement le plus offensant pour le bon sens et le bon goût que la musique soi-disant sérieuse ait encore risqué. On doit, il est vrai, à cette sorte de compositions d'avoir suscité indirectement, par contre-coup, une sorte de critique d'art qui n'est nullement à dédaigner; témoin telle page où Stendhal déclare que *Semiramide* veut être approfondie et méditée à tête reposée, par suite des complications d'un style

presque *germanique;* témoin encore telle dissertation emphatique et creuse, égarée dans un roman pseudo-mystique de Balzac, qui transforme en édifices plus qu'égyptiens, plus que babyloniens, par l'entassement harmonieux des marbres, par l'assemblage et l'alliance de matières précieuses et de tons splendidement diversifiés, ces structures en filigrane et en laiton, si minces, si brillantées, sur lesquelles restent affichés ces noms imposants : *Mose, Semiramide, Maometto* ! Voilà certes des opinions qui ne le cèdent pas, en fait de vertu exhilarante, à l'imbroglio le plus jovial; à la stretta la plus entraînante dont l'*opera buffa* ait agité et mis en train les fragiles ressorts. C'est pourtant à l'opéra *seria* Rossinien que revient le mérite d'avoir donné le ton à ces facétieux dithyrambes. Laissons-le lui de bon cœur. Mais, si l'on cherche à mesurer l'influence directement exercée par de tels modèles, qui furent (on a peine à le croire) accrédités à plaisir, ce n'est plus le temps de rire. Un seul mot à ce sujet. Les boutades les plus dénigrantes de Schumann ne doivent pas empêcher de reconnaître que Meyerbeer, écrivant le cinquième acte des *Huguenots,* suivait résolument la grande voie ouverte par *Fidelio,* et dépassait Spontini. Par contre, si Meyerbeer, mettant la main à cet autre cinquième acte qui eût pu couronner dignement le *Prophète,* laisse

voir des hésitations ou même cède à des tentations irrésistibles, à qui la faute et d'où vient le mauvais exemple? La réponse est aisée, et le tentateur qui a passé par là, après avoir laissé sur *Robert le Diable* la trace de sa griffe, n'en était plus à la première de ses suggestions trop écoutées.

A la tête de ceux qui auront contribué à venger le drame lyrique (lequel, du reste, admet plus d'une forme, plus d'une prise de possession légitime) de l'usurpation plaisante et absurde commise à son préjudice, apparaît Wagner. Bien peu de services rendus à la cause de l'art véritable méritent d'être mis en parallèle avec la réaction salutaire due à son génie. Vainement voudrait-on diminuer ou même en contester l'opportunité en avançant que Wagner sacrifie le charme et les richesses de l'organe vocal aux puissances de l'orchestre. L'objection est tout simplement puérile. La vraie manière de respecter la voix humaine, serait-ce donc de lui adresser des flatteries banales, de la faire briller d'un faux et artificiel éclat? Autant dire que pour faire valoir la forme humaine, les mouvements réguliers, cadencés, dans leur lenteur relative ou leur rapidité, et les attitudes élégantes et nobles ne sont rien en comparaison de la pirouette et du saut périlleux. A ce compte, effectivement, l'auteur de

la Tétralogie aurait fait peu de cas des ressources de la voix, tant ce qu'il lui propose est dénué d'artifice et dépouillé de vains ornements. Mais aussi ce qu'il lui demande pour que, seul, l'Art vrai en fasse son profit, c'est l'exaltation intelligente de toutes ses qualités natives. Sans la beauté du timbre, la pureté de l'émission, l'extrême justesse du sentiment qui donne à l'une et à l'autre tout leur prix, que deviendrait ce charme des notes successivement et longtemps soutenues, qui répand sur certaines parties des rôles de Senta, d'Élisabeth, d'Iseult et de Brangaine un si tendre recueillement, une sorte de gravité contemplative si douce ? Il est vrai qu'une critique, non seulement encline à la contradiction, mais heureuse de mettre, s'il se pouvait, Wagner en contradiction avec lui-même, est toute disposée à découvrir dans le *Vaisseau Fantôme* et peut-être dans *Tannhauser* des taches d'italianisme. Que pour les besoins de la cause, elle s'en prenne plutôt à Weber, qu'elle déclare suspecte au même chef plus d'une mélodie qui lui est échappée ! Rendant à l'Italie ce qu'elle croit appartenir à l'Italie, elle rendrait par la même occasion à l'Espagne ce que l'Espagne, semble-t-il, serait en droit de revendiquer, cet accompagnement sur un rythme de boléro qui a passé, sans nulle raison tirée de la couleur locale, dans le rôle

de l'Annette du *Freischütz*, tandis que sa vraie place était dans *Preciosa*.

La disproportion entre le mode restreint d'expression laissé à la voix humaine et la surabondance des effets produits par les voix de l'orchestre, dont il est convenu de rendre Wagner personnellement responsable, n'est ni le fait d'un musicien, ni l'œuvre d'un jour. La voix humaine restait toujours la même ; ces autres voix allaient se multipliant, se diversifiant toujours davantage. Depuis le moment où, non sans peine, les instruments ont obtenu leur entrée dans l'église pour être associés à l'exécution de la musique sacrée, depuis le moment où le style fugué, d'abord exclusivement vocal, est devenu instrumental, la promotion constante des puissances de l'orchestre a été conforme à la marche des temps, à l'ordre naturel des choses. Venir aujourd'hui proposer à un compositeur de réduire ou de congédier tant de nouvelles et solides recrues serait aussi raisonnable que d'engager un peintre à éteindre les tons les plus vifs de sa palette, un écrivain à rejeter dans l'ombre ce qui dans son vocabulaire fait le mieux image. Par l'emploi de toutes ces forces, par l'élan qu'il leur imprime comme par la discipline qu'il leur impose, Wagner, loin de déserter des routes déjà ouvertes, les a étendues et élargies dans le sens du progrès.

Autant il est fidèle (dans la Tétralogie du moins) à ce principe de l'isolement des voix auquel dans *Tristan, Parsifal* et les *Maîtres Chanteurs* surtout plus d'un amendement est apporté, autant pour les masses orchestrales il se plaît à affirmer le principe de la polyphonie. Si une grande puissance unie à une extrême dextérité préside au maniement de cet orchestre, la recherche ingénieuse de la variété n'entraîne guère l'auteur jusqu'à donner par moments à certains groupes d'instruments la prédominance, cette prédominance qui parfois dans *Fidelio,* dans les opéras de Weber, dans les compositions de Berlioz, accomplit pour ainsi dire le triage d'un petit orchestre dans l'orchestre complet. Il est aussi éloigné que possible d'étendre au soliloque instrumental sa partialité déclarée pour le soliloque vocal.

De même qu'une étroite solidarité unit les idées musicales qui, dans le cours d'une action si sûrement conduite, si fermement réglée, s'attirent, s'appellent et se répondent, de même l'orchestration chargée d'exprimer ces idées inséparables admet peu de divisions marquées entre ses forces et ses jeux. Assurément Wagner se permet ou plutôt se croit tenu de faire choix des harmonies de cuivre les plus mâles lorsqu'il s'agit d'appuyer, en les proférant, sur certaines formules musi-

cales qui, dans la Tétralogie notamment, ont la haute et solennelle portée d'arrêts inexorables. Il s'en faut bien que ce langage retentissant, péremptoire, cette impérieuse gravité du ton dégénèrent en une superfluité criante ou ne consiste qu'en un mince placage. D'ailleurs, le compositeur qui l'emploie excelle à tempérer et à envelopper par l'intervention plus ou moins collective des instruments à cordes les éclats de ces exclamations violentes. Que cette intervention se manifeste par des suites d'arpèges étalées et épanchées en nappes sonores ou par l'insertion de notes isolées ou comme égrenées[1], ou bien encore sous une forme dialoguée[2], elle a invariablement pour effet d'empêcher le vide de se faire au profit de sorties bruyantes et d'irruptions brutales. D'un autre côté, il met en pratique un art d'assortir les effets stridents et les sonorités veloutées des instruments de cuivre, de les tempérer les uns par les autres, qui, pour ne citer qu'un exemple, sur telles notes éclatantes formant le point culminant, l'apex éblouissant du Prologue de *Tristan et Iseult,* se manifeste comme par un trait de génie.

---

[1] Prologue de *Parsifal,* etc.

[2] Prélude de la deuxième partie de *la Walkyrie.*

Est-il bien sûr que l'auteur de la *Messe des morts* et de l'ouverture des *Francs Juges,* l'auteur des *Erynnies* et du *Roi de Lahore* mettent un scrupule égal à protéger le tissu harmonique contre la tranchante âpreté des sonorités qui menacent de le percer et de le déchirer? Quand l'occasion se présente de ménager à ce genre de sonorités une prédominance sans partage, pour en obtenir un effet presque brutal, restent-ils obstinément sourds à la tentation? Si dans le trio final du *Vaisseau Fantôme,* la chaleur et la véhémence atteignent un degré qu'il est difficile de dépasser, le trio, tout à fait différent au point de vue de la conception et de la forme, qui se trouve dans l'*Hérodiade* de M. Massenet, parvient, il faut en convenir hautement, à la même intensité d'expression. Mais, lorsqu'en plein Paradis d'Indra, au milieu de la sérénité lumineuse du séjour divin, M. Massenet vient asséner certaines notes bruyantes, à plaisir et portant coup, on se dit qu'à sa place, Wagner se fût certainement passé, et pour cause, de ce rappel singulier, de cette intempestive contrefaçon des détonations qui, dans les régions exclusivement humaines, font éclater le signal de réjouissances publiques ou de cérémonies militaires[1]. Le fameux coup de

[1] Au moment où ces pages étaient tracées, M. Massenet

canon, tiré, par l'ordre de Berlioz, au milieu de la Marche funèbre qu'il a consacrée à *Hamlet,* est un anachronisme et une absurdité musicale s'il en fut. Du moins, il ne manque pas de franchise ; il se donne pour ce qu'il est.

II.

Lorsque, vers la fin du XVI^e^ siècle, un musicien florentin fit du chant, du chant purement monodique d'abord, l'interprète de l'action théâtrale, l'opéra naissant fut mis sous la protection de la tragédie grecque. L'ouvrage de M. Schuré montre dans quelle mesure et sous quelles réserves le même patronage peut être à meilleur droit encore invoqué à l'égard du drame lyrique, tel que l'a conçu Wagner. Il est donc inutile d'insister sur ce point. Quant aux origines prochaines de ce même drame, elles se résument dans ces deux noms : Beethoven et Weber ! L'influence exercée

---

n'avait pas encore écrit le ravissant chef-d'œuvre qui, suivant nous, est (en partie) la plus habile, la plus naturelle adaptation du style wagnérien à un drame lyrique destiné à un auditoire français qui se pût rêver, *Esclarmonde.*

sur Wagner par ses deux grands devanciers est évidente ; elle est de plus hautement reconnue par lui-même. S'il est pour le critique qui ose aborder le théâtre wagnérien un devoir impérieux, c'est celui qui l'oblige à se retourner d'abord vers l'auteur du *Freischütz* et d'*Euryanthe*, puis vers l'auteur de *Fidelio* et des *Symphonies*. L'étude consciencieuse de leurs œuvres est le commencement de la sagesse et de la justice à l'égard des drames symphoniques qui s'y rattachent par tant de points. Il y a mieux. Par certaines marques de préférence bien significatives, le Maître de Bayreuth semble avoir mis à part, dans l'œuvre de Weber, dans celle de Beethoven, les places favorites, les régions de choix où il a placé surtout ses complaisances[1]. L'ouvrage désigné par Wagner pour la représentation d'essai du 10 janvier 1843, qui devait lui mériter sa nomination de Maître de Chapelle à la Cour de Saxe, quel est-il ? *Euryanthe*. Quel ouvrage sert de texte à la marche funèbre qu'il composa l'année

---

[1] Il est permis de signaler dans le premier duo d'Iseult et de Brangaine l'emprunt le plus direct que l'auteur de *Tristan* ait fait à l'auteur de *Fidelio*, nous voulons dire le motif vocal appartenant au rôle de Brangaine (*Wo lebte der Mann, der Lich nicht liebte ?*) descendu en droite ligne du *Gloria* de la Messe solennelle en *ré*.

suivante à l'occasion du retour des dépouilles mortelles de Weber ? *Euryanthe* encore. Beaucoup plus tard, en 1872, lors des fêtes auxquelles donne lieu à Bayreuth la pose de la première pierre du Théâtre, quel fut l'épisode musical remarqué entre tous ? L'admirable exécution de la Symphonie avec chœurs. Ces indications ont leur sens et leur prix ; leurs dates ne doivent pas être négligées non plus. Il y a là comme une déclaration faite par le compositeur lui-même des préférences qui le portèrent, durant la première partie de sa carrière musicale, à fréquenter surtout l'une ou l'autre des trois grandes œuvres lyriques de Weber, et à interroger de près le chef-d'œuvre symphonique par excellence, en vue des entreprises hardies de la seconde. Ajoutez à *Euryanthe* le finale du deuxième acte du *Freischütz* et dans le champ ainsi ouvert, ainsi limité, vous recueillerez bien des prototypes, bien des étymologies qui annoncent et expliquent le style de Wagner. Pour s'en tenir à ce motif de l'Apparition, qui, après avoir introduit dans l'ouverture d'*Euryanthe* des notes réduites à la plus faible sonorité possible, revient à trois reprises différentes dans le cours de l'œuvre dont il marque et sanctionne en quelque sorte le dénouement, n'y a-t-il pas là un signe précurseur de l'emploi tout à fait analogue réservé au thème principal de

Lohengrin[1]? Ajoutez à la Symphonie avec chœurs la Symphonie en *La,* vous aurez réunies les deux sources élevées et fécondes, d'où l'élément symphonique a dérivé avec le plus d'abondance pour se répandre à travers le nouveau drame lyrique.

Arrêtons-nous un instant devant le premier de ces chefs-d'œuvre, interrogeons l'allegro par lequel il commence. L'analyse qu'en a donnée cet admirable mais non infaillible commentateur de Beethoven, qui est Berlioz[2], ne reste peut-être pas à l'abri de toute critique. D'une part, Berlioz nous semble suspect d'avoir plus que forcé la note, en présentant ce morceau comme « empreint d'une sombre majesté » ; de l'autre, la proposition émise par lui et contre laquelle ce n'est pas le cas de s'inscrire en faux, que ce morceau « ne ressemble à aucun de ceux que Beethoven écrivit antérieurement[3] » méritait bien qu'il y insistât,

---

[1] Quant à *Freischutz,* par cette touchante, par cette magnifique invocation que rapportait récemment un critique musical distingué, M. Adolph Kohnt, dans ses *Leuchtende Fackeln* (« *O, mein herrliches deutsches Vaterland,* etc. »), Wagner a déclaré assez éloquemment qu'il rendait à ce chef-d'œuvre une sorte de culte inséparable du sentiment profond de la Nature et de l'amour passionné de la patrie allemande.

[2] *A travers chants,* pp. 54-56.

[3] A la différence de celle-ci, une autre proposition, qui

qu'il en cherchât le pourquoi. Sans prétendre nous substituer à lui dans cette recherche, nous croyons du moins utile de signaler l'une des caractéristiques principales de ce morceau ; la constatation a en effet le double avantage de fortifier l'objection que nous nous sommes permis d'élever contre la première assertion de Berlioz et de remettre sur les traces de Wagner. Si la dernière manière de Beethoven porte à sa perfection l'art de jouer avec un thème ou le fragment

---

en est peu éloignée (*A travers chants*, p. 57) laisse prise a la discussion. Berlioz veut que dans l'*adagio cantabile* de la même symphonie, la mélodie en *ré majeur* et à trois temps qui succède au premier chant en *si bémol* à quatre temps, *soit absolument différente* de ce chant. La remarque serait de toute exactitude s'appliquant au « Chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent » que Beethoven insérait, une année plus tard environ, dans son quinzième quatuor à cordes ; là en effet la différence des deux thèmes présentés alternativement est absolue au même titre que celle des deux rythmes binaire et ternaire, dont l'un succède à l'autre. Mais dans l'autre cas, est-ce qu'il n'y aurait nulle trace d'analogie, nul point de contact intime entre les deux phrases qui font contraste au point de vue de la mesure ? Nous remettons à des juges éclairés et sûrs la solution de ce petit problème et le soin de décider si l'assertion de Berlioz relative à la succession, à l'alternance du même genre que présente l'adagio de la symphonie avec chœurs doit être prise tout à fait à la lettre.

d'un thème, si exigu qu'il soit par lui-même, de le modifier par des variantes qu'on peut dire transcendantes, et d'étranges métamorphoses, l'allegro en question contient non le dernier mot, mais une application tout à fait remarquable de ce procédé. Le motif principal qui se dégage de cette préparation indécise dont Berlioz a si bien fait ressortir le rare mérite, ce motif très simple comporte quatre mesures; ces quatre mesures elles-mêmes peuvent se diviser deux à deux et la première de ces divisions a bien le caractère majestueux dont parle Berlioz (la chose devient tout à fait évidente surtout en ce point central du morceau où le motif est plus que réintégré dans tous ses droits et jette tout son éclat en passant de la tonalité de *ré majeur* dans celle de *ré mineur*). Il n'en est pas de même de la seconde division, c'est-à-dire des deux dernières mesures. Aussi, Beethoven, désarticulant, coupant en deux ces deux portions constitutives de son thème, ne se lasse-t-il pas d'employer, de transformer chacune d'elles, pendant tout le cours de l'allegro, dans des sens tout à fait différents. De la seconde il a fait sortir toutes ces agrégations de doubles croches qui évoluent l'une vers l'autre, l'une après l'autre, avec de si piquantes ripostes, ripostes auxquelles (n'en déplaise à Berlioz) manque toute prétention à la majesté. En revanche elles ont une souplesse

qui les rapproche tout à fait de certains groupes sonores vivement enlevés qui, dans les *Maîtres Chanteurs,* appartiennent au rôle du jeune apprenti David, et mieux encore peut-être de ceux qui, suivant les indications du poème, introduisent une note fantastique dans le monologue de Hans Sachs ayant pour sujet l'Illusion.—Quant aux deux premières mesures du thème, plus graves, plus solennelles, il leur était réservé un sort tout autre. Si jamais transformation d'une idée musicale releva du génie, c'est bien celle qui de cette combinaison sonore si simple a fait sortir à deux reprises cette supplication pathétique, cette adjuration compatissante qui, contrainte par l'accompagnement d'arpèges si vague dans le principe et que le maître a fortifié et précisé, puis pressée par les notes de basse détachées à contre-temps, va redoublant son énergie et ses instances, qui semblent ne pouvoir s'arrêter [1].

Quel enseignement fécond pour le compositeur qui devait du Prologue de *Tristan et Iseult* tirer de si riches déductions et nuancer comme par des rêves calmes ou agités le motif du sommeil de la Walkyrie ! Quant aux affinités qui existent entre

---

[1] Voir la 35e mesure après la reprise en *fa majeur* et les mesures qui suivent la 121e avant la fin.

certaines inspirations de Wagner et la Symphonie en *la*, il est difficile de les contester si l'on compare l'obstination sans rémittences du rythme qui entraîne le premier allegro de la Symphonie à la persistance des effets martelés et saccadés qui remplissent de leurs répercussions la forge des *Niebelungen* et de ceux qui, avec plus de souplesse, s'adaptent aux ébats aériens des *Walkyries*.

Ce n'est pas à dire que, par le fait de Wagner, la Symphonie ait fait brusquement irruption au milieu du drame lyrique. L'importance de plus en plus grande, de plus en plus légitime, conquise par l'orchestre, avait déjà favorisé une sorte de pénétration mutuelle, régulièrement progressive. La 9e Symphonie de Beethoven est bien restée symphonie pure, après l'adjonction des masses chorales qui ne l'ont nullement inclinée vers le drame. Mais, dans le finale du deuxième acte du *Freischütz*, les quarante-huit mesures de l'*Agitato* [1], durant lesquelles le même dessin d'or-

[1] Comme exemple purement symphonique de ce genre de réitération, on peut citer parallèlement le régulier et inflexible redoublement de cette sorte de glas, qui vers la fin de ce combat acharné de rythmes par lequel se termine la Symphonie en *la* de Beethoven, domine, dans la région des basses, les trépidations et les sonorités

chestre, interrompu seulement çà et là par quelque accord ou quelque note tenue avec ou sans point d'orgue, revient imperturbablement, ne sont-elles pas un gage irrécusable de cette alliance entre deux grandes formes musicales que Wagner devait rendre indissoluble? Le genre qui avait reçu le nom de *Mélodrame,* ce genre que Beethoven a mis en œuvre pour son *Egmont* (non sans y revenir dans telle ou telle page de *Fidelio*) et que Meyerbeer a illustré par son admirable *Struensée,* conférait à l'orchestre un privilège pour l'interprétation de certaines situations tragiques. A ce genre se rattachent jusqu'à un certain point ces prologues purement instrumentaux destinés à figurer en tête de tel acte d'opéra proprement dit comme des raccourcis d'ouvertures[1]. Le plus remarquable qu'on puisse citer est celui par lequel s'ouvre le troisième acte d'*Euryanthe.* Rien de plus conforme au génie de Weber que ce

---

croissantes du reste de l'orchestre. A lui seul, le bourdonnement chromatique (mi, ré dièse) qui contribue surtout à cet effet ne se répète pas moins de vingt-cinq fois de suite.

[1] Une œuvre contemporaine, l'opéra de la *Reine de Saba* de Goldmark, montre fort bien comment ce raccourci d'ouverture, sortant des limites autrefois consacrées, peut devenir une véritable ouverture.

repos ménagé en pleine nature, non sans quelque sursaut tragique, entre les chocs passionnés qui momentanément interrompus vont bientôt recommencer. Rien de plus rafraîchissant que ces notes mollement glissantes, effleurées par les pâles et argentines clartés et tout imprégnées de fraîches haleines qui flottent au sommet des bois enténébrés. Le solo de cor qui se prolonge à travers les douze mesures finales de ce beau morceau ne serait-il pas le plus pénétrant, le plus expressif de tous ceux que Weber a écrits? Il devance, dirait-on, par ce qu'il a de voilé et de soutenu certains emplois du même instrument vers lesquels une préférence décidée portera Brahms. Tel encore cet autre intermède musical qui, dans *Fidelio,* arrête l'auditeur au seuil du cachot de Florestan, roulant, traînant et faisant éclater tour à tour par ses accents sombres et pathétiques le désespoir, l'oppression et la révolte.

Quant au drame romantique, tel qu'il avait été porté sur la scène lyrique par Weber, comment ne pas le reconnaître dans le *Vaisseau Fantôme* d'abord, puis dans *Tannhauser* et *Lohengrin,* — mais cette fois développé, élargi, mesuré sur une autre échelle de proportions et mené d'une marche moins rapide à travers des espaces plus vastes? Il suffit de citer l'ouverture, le septuor, la marche, le grand finale de *Tannhauser* pour

montrer ce que Wagner peut ajouter de majesté et d'ampleur à des formes de style qui, dans le finale du 2e acte d'*Euryanthe* peut-être, avaient porté et soutenu le conflit douloureux et prolongé des passions au degré le plus élevé que Weber se proposât d'atteindre. Si l'auteur du *Freischütz* excelle en général dans les vives et rapides concentrations, l'auteur de *Tannhauser* a une autre manière de faire ressortir la valeur qu'il assigne aux situations dont son art se fait l'interprète, c'est de les prolonger par tous les déploiements auxquels elles se prêtent. Poète et musicien, il ne se soucie guère de la recommandation donnée par un poète : *Semper ad eventum festinat.* Dans l'expression musicale des tendresses humaines, Weber avait admirablement mélangé, tempéré l'une par l'autre l'ardeur et la pureté. Chez Wagner, les deux mêmes qualités, loin de s'affaiblir et de déchoir, entrent dans des combinaisons nouvelles, manifestent une puissance plus haute, quand elles se font reconnaître dans ces personnifications, presque surhumaines par l'héroïsme chevaleresque et mystique, qui s'appellent Siegfried et Brunehilde, humaines par l'origine, mais enlevées par le génie qui s'empare d'elles jusqu'à des régions inaccessibles, qui sont Tristan et Iseult. Seulement entre les candides héroïnes de Weber et celles de Wagner, on surprend comme

une différence de vocation ou de prédestination. Aux unes, dont le cœur bat si vite à l'appel du bonheur, le sort destine, en compensation de leurs épreuves, ces joies de la vie d'ici-bas qu'elles atteindront au delà du plus poétique des mirages. Une sorte de nostalgie condamne les autres à rester frustrées de la félicité humaine : sans aller jusqu'à Brunehilde et jusqu'à Iseult, il y a comme l'attrait d'un *au delà* invisible, illimité, purement idéal, dans le pressentiment étrange et obstiné qui voue Senta au sacrifice, aussi bien que dans le sentiment sublime qui engage Élisabeth à disputer la victoire à Vénus et dans la curiosité funeste qui tente Elsa et la fait succomber.

Il est une autre différence entre les deux maîtres. Nul compositeur, on peut l'affirmer sans la moindre hésitation, n'a compris et n'a rendu comme Weber les sympathies mystérieuses qu'une imagination poétique découvre et saisit entre la nature extérieure et les tendresses humaines. Implorant pieusement le retour de son fiancé, Agathe recueille comme avant-coureurs d'une bienvenue certaine les murmures qui agitent doucement la feuillée. Euryanthe, toute à l'espérance du retour, elle aussi, prête l'oreille aux bruissements indistincts du soir, que scande, au fond de la vallée, un faible tintement de cloche. Euryanthe encore, mais cette fois aban-

donnée, sans espoir, prend à témoin de son innocence le ruisseau limpide, la fleur sauvage qui s'étale près d'elle. Solitaire et captive, Rézia (dans *Obéron*) contemple l'immense étendue de l'Océan que vont teindre peu à peu les premiers feux du jour. A la majesté de ce spectacle correspond harmonieusement le sentiment de solennelle admiration qui remplit les premières notes amples et prolongées de ce chant destiné à s'enflammer peu à peu, avant que l'approche du libérateur souhaité le porte jusqu'à l'exaltation d'une joie délirante.

Cette manière simple, profonde en même temps que naturelle, de noter dans la langue de l'art musical les secrètes et indéfinissables intelligences qui existent entre le cœur humain et le monde extérieur, de soumettre le personnage à l'influence douce ou grave, calme ou imposante d'une région qui l'entoure sans l'absorber, n'est pas celle qui prévaut en général chez Wagner. Dans *Tannhauser,* le chant du pâtre ne figure qu'à titre d'élément de contraste. Est-ce pour faire naître des sensations champêtres que cet autre chant de pâtre se fait entendre au dernier acte de *Tristan et Iseult*? Tout autre est la fonction qu'il remplit dans le drame. S'il intervient, c'est pour agiter une mémoire surexcitée par la souffrance, pour donner l'éveil, un éveil pénible

et cruel à ces résonances morales qui sont les souvenirs. Dans la Tétralogie, par une sorte d'Anthropomorphisme, les Filles du Rhin, le Dieu Loge, Erda, les Walkyries représentent l'Eau, le Feu, la Terre et l'Air. Chacun de ces rôles fait correspondre à chacun de ces quatre éléments une formule musicale symbolique et plus ou moins imitative, notamment en ce qui est des crépitations scintillantes de la flamme et des ondulations cadencées des flots. Une fois, il est vrai, au moment où va s'accomplir la séparation de Siegfried et de Brunehilde [1], un court prologue instrumental a pour objet de rendre sans nulle préoccupation accessoire les insensibles progrès du jour qui commence à poindre. L'effet produit est assurément, si on peut le dire, d'une transparence exquise. Mais serait-il trop spécieux de remarquer qu'il diffère de ceux par lesquels, à un moment donné, Weber nous fait entendre tout ce que le sens mêlé, fuyant, du mot Nature recèle de jeunesse, de fraîcheur, de sourires passagers échangés entre le ciel et la terre, — qu'il en diffère parce qu'il ne rappelle rien de plus que la limpidité fluide de l'air ambiant, le jeu lumineux de l'atmosphère ?

---

[1] *Crépuscule des Dieux*, 1re partie.

Citons plutôt, citons bien vite, à titre d'admirable exception, la scène du Baptême dans *Parsifal*[1], cette scène où le chant timidement épanoui, que prolongent les notes cristallines de la clarinette et du hautbois, glisse au-dessus de l'accompagnement qui murmure et tremble sur les cordes mollement effleurées par l'archet. Ici, entre la régénération d'une âme lavée de ses souillures et le renouveau de la Nature répondant, par un apaisement jusque-là inconnu, au regard qui la voit à travers une larme de repentir, un musicien sans rival aura su insinuer et répandre la plus suave, la plus pénétrante harmonie.

A ce point de vue, qui est celui des rapports des personnages et des situations avec la région naturelle où ils se placent, le *Vaisseau Fantôme* mériterait une étude spéciale, en regard du *Freischütz*. Dans l'un comme dans l'autre de ces deux beaux drames lyriques, les personnages se meuvent, agissent fréquemment au dehors, en plein air. Grâce au milieu caractérisé à plaisir qu'ils ne quittent guère et vers lesquels leurs souvenirs

---

[1] Par un genre de *déduction* que pratique fort souvent l'auteur, le thème principal de cette scène, celui auquel est associé le nom de *Blumenau,* tient à celui de la Cène (Abendmahl). On peut voir, à la page 209 de la partition pour piano et chant, comment l'un dérive de l'autre.

d'ailleurs les ramènent, les accords changeants et les inexplicables discordances de la vie universelle entrent pour une part plus ou moins grande dans les accords et les dissonances de leur destinée particulière. D'un côté, ce milieu est la forêt avec les hardis chasseurs qui la parcourent, avec les fanfares au rythme entraînant qui retentissent sous ses ombrages. De l'autre, c'est la mer avec ses indomptables soulèvements, avec ces chants de matelots dont l'âpre énergie exprime aussi bien les regrets envoyés vers les lointains rivages et le salut de bon augure adressé au port enfin entrevu, que le défi insouciant porté aux vents et aux tempêtes. Des deux côtés, l'élément fantastique entre en jeu, soit qu'il jette dans les airs les appels menaçants qui évoquent de terribles visions, soit qu'il pénètre certains accords sourds et inertes, certaines notes lamentables, exténuées, qui semblent bien appartenir à des voix de spectre et s'élever du fond de l'abîme, à côté d'autres groupes de notes colorés, nourris, tout pleins de mouvement, de substance et de vie[1].

---

[1] Il s'agit des chœurs de matelots et de jeunes filles, par lesquels s'ouvre le troisième acte. Les accords en question destinés à rendre la surprise mêlée d'épouvante que cause la présence du vaisseau mystérieux et de son invisible équipage sont tantôt interprétés par les choristes, tantôt

Par cette association étroite des tempêtes et des accalmies morales avec d'autres orages et d'autres éclaircies, le *Vaisseau Fantôme* tient dans le drame musical proprement dit une place tout à fait correspondante à celle qu'occupent dans le domaine de la symphonie sans mélange et dans celui de la symphonie renforcée par l'adjonction des voix, l'Orage sans égal de Beethoven et l'Incendie qui fait partie de la traduction musicale par Max Bruch du *Chant de la Cloche,* écrit par Schiller, dont les affinités profondes avec la musique avaient été notées rapidement par Mme de Staël[1]. Toutes réserves faites quant à la différence des genres, ce dernier morceau présente, lui aussi, le modèle achevé de cette fusion de l'élément imitatif et de l'élément expressif qui se combinent et se mélangent, de manière à faire passer dans un seul et même tourbillon musical les ardeurs destructives du fléau et les efforts multiples du travail humain à la fois turbulent et discipliné qui s'unissent pour le combattre.

---

présentés par l'orchestre seul et alors un point d'orgue les prolonge en quelque sorte dans le vide.

[1] *De l'Allemagne,* 2me partie, chap. XIII.

III.

Un éminent critique d'art, qui est poète à ses heures, M. Anatole de Montaiglon, a eu le bonheur et le mérite d'exprimer en perfection cette impuissance relative de l'Art, qui vient de ce qu'il est contraint d'enfermer ses manifestations dans un moment déterminé :

L'unique fin de l'Art sur laquelle on hésite
C'est la vie. Il aspire à rendre sa beauté ;
Il choisit un moment dans sa mobilité,
Et l'ardeur du combat le transporte et l'excite.

Il a vu, réfléchi, senti, pensé, lutté,
Pour abstraire et saisir la forme qu'il invite ;
Malgré tout son effort, il touche une limite
Par laquelle toujours il se sent arrêté !

Qu'il crée ou qu'il copie, invente ou bien rencontre,
Le mouvement précède ou suivra ce qu'il montre,
Son heure est un éclair au milieu du chemin.

Mais, dans la fixité de son mutisme intense,
Il retient, il conquiert, il prolonge et condense
Le rêve et le désir de l'idéal humain[1].

Il serait aisé de compter, tant elles sont rares, les tentatives plus ou moins légitimes, plus ou

---

[1] Sonetti d'arte.— *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1882.

moins récompensées par le succès, qu'a provoquées l'intention de surmonter cette impuissance. S'agit-il des arts plastiques, l'on a vu, en Italie, aux approches de la Renaissance, plus d'un peintre choisir pour thème principal telle scène pieuse, mais réserver une place secondaire à l'arrière-plan soit pour tel fait, soit même pour telle série de faits qui, dans l'ordre du temps, se rattachait à ce thème, le précédant ou le suivant de près. S'agit-il de musique, il est curieux de voir Wagner cherchant et réussissant à fixer cette illusion du synchronisme, par des moyens qui n'avaient pas encore été essayés. La partie symphonique de la Tétralogie et jusqu'à un certain point celle de *Tristan et Iseult,* des *Maîtres Chanteurs,* de *Parsifal* n'est-elle pas comme un fond non plus matériel et fixé, mais flottant et mobile, sur lequel se détachent tantôt très distincts, tantôt obombrés, ces groupes sonores [1], qui, sous le nom de motifs dirigeants, nouent et renouent une trame sans cesse reformée où s'entremêlent des signes et des figures qui, derrière la scène présente ou à côté d'elle, évoquent le passé ou dénoncent l'avenir ?

---

[1] Il n'en est pas moins de quatre-vingt-dix bien et dûment comptés par les commentateurs scrupuleux de la Tétralogie.

Avec le va-et-vient perpétuellement varié, mais nullement fortuit de ces formules, le langage raisonné de l'orchestre fait autre chose encore que souligner les paroles chantées. Assez souvent, au lieu de leur apporter le complément d'une idée connexe, il leur fait subir le correctif d'une idée contraire; il va même jusqu'à leur opposer une réfutation formelle et devient alors comme le revers sérieux ou sombre d'apparences brillantes et trompeuses. Tour à tour ardente et amortie, décisive ou énigmatique, retentissante ou alourdie, la même phrase lancera une prophétie menaçante, dévoilera un présage favorable, se glissera comme une allusion furtive. Tout à l'heure c'était un cri; ce n'est plus maintenant qu'un murmure presque imperceptible. Telle formule contiendra une interrogation, la plus concise des interrogations, donnant l'éveil à des impressions morales[1]. Telle autre aura la prétention d'être imitative au moins par voie d'analogie[2]. La dégénérescence

---

[1] Voir le motif de la Rêverie et celui de la question du Destin (Hans von Wolzogen. *Guide through the music of Richard Wagner's « the ring of the Nibelung »*, pages 23 et 38).

[2] Le motif de la Force qui, ayant déjà retenti à travers l'*Or du Rhin*, revient dans *Siegfried* avec une insistance presque assourdissante, ce motif qui présente comme

qui tient à un simple changement d'intonation suffira pour dénaturer et pervertir, en le détournant de son acception primitive, en le plaçant sous un faux jour de trahison, un assemblage de sons dont l'expression initiale était celle de la plus confiante tendresse [1]. Ailleurs, la répétition littérale d'un seul et même accord formera un déterminatif ramené à sa plus simple expression. C'est ainsi qu'à huit reprises dans le cours du premier acte de *Tristan et Iseult* et une fois encore durant le second à titre de réminiscence, l'accord de *la* majeur invariablement suivi (sauf en une seule de ces réapparitions largement espacées) par celui de *fa* mineur revient comme

---

équivalent musical à une série de coups, assénés à intervalles égaux, cette série de notes répétées avec une inégalité de durée constante et frappante qui constitue le rythme incessant de la Symphonie en *la* de Beethoven (1re partie), ne serait-il pas, par une sorte de tricherie obligée, pseudo-imitatif? Mais on peut citer sans restriction comme rentrant dans le domaine de l'imitation franche celui du Serpent ou du Dragon (H. Von Wolzogen, page 25) dont l'allure lourde et sinueuse à la fois s'applique aussi bien à la métamorphose du nain qu'à celle du géant, le gazouillement de l'oiseau qui attire et dirige Siegfried, enfin la transcription harmonique du son des cloches dans *Parsifal*.

[1] Voir dans le *Crépuscule des Dieux* la scène où Brunehilde se croit odieusement trompée par Siegfried.

pour mettre le sceau d'une affirmation bien plus que redoublée sur la résolution inébranlable qui condamne l'héroïne du drame au sacrifice volontaire de sa vie.

Le partage successif, inégal de l'ombre et de la clarté qui se fait entre les éléments de cette marqueterie musicale sans pareille, implique une suite de sélections et d'éliminations réfléchies et jugées nécessaires, un choix de gradations destinées à porter, par des degrés ménagés à plaisir, d'un demi-effacement au relief le plus vif, ces parties composantes qui par moments ne conservent que la valeur d'un simple trait, d'un linéament, d'un point lumineux. Il est naturel en effet que dans cette collection de signes, quelques-uns gardent le privilège d'applications répondant par leur fréquence et leur multiplicité à la gravité de leur sens. Chacun ayant sa genèse et l'on dirait presque sa généalogie, eu égard à certaines dépendances et alliances obligées, ceux que leur origine fait remonter le plus haut ont une portée plus étendue et la fréquence de leurs retours les met hors de pair. A cet égard, nul thème ne le dispute à ces thèmes qui, sous le nom de motifs du Walhalla, de l'Or du Rhin, de la Renonciation, remplissent dans le discours musical l'office d'une période, d'un bout de phrase, ou même d'un seul mot rappelant la double et capitale détermination

par laquelle le dieu Wotan et le nain Albéric sont devenus respectivement les premiers moteurs du drame. D'un bout à l'autre de l'action, ils portent la trace et marquent l'empreinte de ce triomphe de l'orgueil, de cet amour du pouvoir dû à la richesse, dont le néfaste ascendant doit engendrer tant de maux. Le premier rang leur revenait sans conteste parmi les avertissements redoublés qui tantôt effleurent l'esprit du spectateur comme une ombre projetée par les événements, une annonce discrète d'embûches prochaines, tantôt le frappent, comme la répercussion des coups de théâtre destinés à trancher violemment les questions que le drame a posées.

Entre ces prémisses et ces conclusions dont l'habile et rigoureux enchaînement, au travers d'une longue série de faits et de catastrophes, a valu à Wagner le titre bien mérité de *logicien,* il en est qui, par suite d'une corrélation spéciale, peuvent être appelées à se remplacer l'une l'autre. La faute originelle de Wotan, qui est la construction du Walhalla et cette autre faute originelle qui a rendu le Nibelung possesseur de l'Or du Rhin ont des suites qui se tiennent de près et présentent de funestes coïncidences. La permutation qui s'opère en maint endroit entre le type musical qui correspond à la première et les deux types musicaux qui se rapportent à la seconde

n'a donc rien qui puisse surprendre ou choquer.

Certains dessins d'orchestre dont l'intention propre est de signaler les effets naturels produits par les procédés magiques que met en œuvre l'activité malfaisante de la triade des Nibelungen, se prêtent par des motifs non moins plausibles au même genre de rechange. En eux survit et se perpétue l'indivisible malice que se transmettent fidèlement les membres de cette triade. Enfin, entre Géants et Nains, il y a, sinon complicité formelle, du moins communauté d'antipathies contre les êtres supérieurs qui sont les Dieux et les Héros. Pourquoi n'y aurait-il pas une relation étroite entre les expressions musicales qui s'appliquent aux uns et aux autres et notamment entre celles que désignent les métamorphoses successives et analogues sous lesquelles les uns comme les autres cherchent à se dérober?

Erda (La Terre) et les Nornes, ses filles, ont la garde de secrets ignorés même des Dieux. Aux Walkyries, dont elle est également la mère, il appartient d'ouvrir le séjour céleste aux héros trahis par le sort. Les filles du Rhin enfin sont dépositaires du trésor précieux et funeste, objet de tant d'ardentes poursuites, cause de tant de violences et de trahisons qui décident de l'avenir des Dieux et des Héros abandonnés ou protégés par eux. Ces trois groupes de personnages appa-

raissent comme investis de missions qui se correspondent et se complètent. On conçoit donc que la même phrase musicale, celle-là précisément par laquelle s'ouvre le prologue de la Trilogie (ou, si l'on aime mieux, la première partie de la Tétralogie) devienne, sauf quelques diversités de rythme, qualificative de chacun d'eux. Seulement quand c'est Erda qui paraît, cette progression, qui parcourt régulièrement les degrés de l'accord parfait, garde sa simplicité solennelle et fatidique. Il n'en est pas tout à fait ainsi pour les Walkyries et les Ondines. Quand il s'agit d'elles, à la même suite harmonique s'ajoutent et s'ajustent certains enroulements de notes, peu compliqués du reste, qui enveloppent l'essor hardi et aérien des premières et balancent les gracieux ébats des secondes ; rythmes onduleux dont la flexibilité mince pourrait se réclamer de Schumann ou de Niels Gade, tout autant pour le moins que de Wagner [1].

Au premier rang des formules dont le trait dominant est la concision, il faut mettre cette

---

[1] On pourrait signaler également un rapport direct entre le sillage d'harmonie qui suit fidèlement les *Filles du Rhin* et celui qui, durant trois ou quatre mesures, marque la trace d'Ophélie mourante, dans le chant que lui a consacré Berlioz.

question du Destin que l'orchestre pose en tant de circonstances, l'attachant aux tonalités le mieux choisies pour faire valoir l'effet suspensif de ce pourquoi en trois notes, bref comme un hiéroglyphe runique traduit par des sons. Il n'en est pas autrement de ces deux tierces distantes qui, après avoir paru dans l'*Or du Rhin,* reviennent en tête de *Siegfried,* comme le symbole de la Méditation.

Nous avons déjà noté l'importance de celles qui trouvent et retrouvent leur place dans l'œuvre entière, du commencement jusqu'à la fin. Tels sont les avertissements redoublés qui, ravivant la mémoire du traité conclu par Wotan avec les géants et du choix fait par le Nibelung Albéric, précèdent ou accompagnent les péripéties intermédiaires d'où procède la catastrophe finale. Ceux-là, sans faire partie intégrante du rôle de Wotan, président en quelque sorte à la destinée supérieure de ce personnage divin, le seul qui se mêle à l'action ou plutôt la domine depuis l'exposition jusqu'au dénouement. (Car Brunehilde ne figure pas dans l'*Or du Rhin,* et Siegfried ne se montre pour la première fois que dans la division de l'œuvre qui porte son nom.) Par contre, il est un certain nombre de motifs subordonnés, n'ayant d'autre objet que de signaler telle partie épisodique d'un rôle d'ailleurs capital. Celui de

Wotan, transformé en voyageur *(Wanderer)* est un type exemplaire du genre[1]. Au lieu de faire pressentir telle ou telle phrase d'une destinée, il n'est là que pour présenter sous des traits nouveaux un personnage déjà connu. La remarque n'est pas inutile, parce que dans l'étude des œuvres de Wagner, on a négligé assez longtemps de distinguer en principe ces deux modes de puissance représentative, dont le dernier seulement, celui qui consiste en un signalement personnel, a été mis en œuvre par M. Massenet dans *Hérodiade,* tandis que l'*Henri VIII* de M. Saint-Saëns contient plus d'une application du premier. Une deuxième catégorie de formules musicales secondaires se compose de celles qui sont liées à des rôles de peu de durée, tel que celui du barbare Hounding dans la *Walkyrie,* ou celui de Freia, la déesse de la Beauté et de l'éternelle Jeunesse dans l'*Or du Rhin.* Toutefois, une meilleure fortune était réservée aux deux autres dessins mélodiques qui marquent le court passage de Freia sur la scène. La déesse elle-même, une fois rachetée au poids de l'or, échappe aux regards

[1] Le thème présente une analogie singulière avec celui que Mendelssohn avait introduit comme sujet principal dans cette œuvre de jeunesse qui est son Ottetto. Seulement le motif en question est sensiblement ralenti.

pour ne plus se montrer ; il en est autrement de ces formes musicales qui, liées à son rôle, en reçoivent une valeur symbolique avec une grâce communicative. Non sans quelques légères et heureuses altérations, elles deviennent, pour la tendre et résignée Sieglinde, pour l'héroïque Brunehilde, comme une auréole de céleste pureté, comme le sceau d'une adoption supérieure.

Personnelles, impersonnelles, imitatives, symboliques, entrant pleinement dans le cercle de l'action principale, ou n'y touchant que par une tangente, ces formules peuvent donc ou se rapporter à un fait primordial, à une crise, à une occurrence dont les effets auront une portée décisive, ou rendre des mouvements de l'âme, ou figurer des traits de caractère. Dans l'*Anneau du Nibelung,* à partir de la double et volontaire détermination de Wotan et d'Albéric qui les mettent en jeu, les événements se déroulent avec une sorte de rigueur fatale, digne de l'antique Némésis. C'est ce que fait bien entendre Wotan, lorsqu'à la fin de la *Walkyrie,* il dit du futur libérateur de Brunehilde : « Celui-là sera plus « libre que moi, le Dieu[1]. » Aussi, parmi les

---

[1] Denn Einer nur freie die Braut,
Der freier als ich, der Gott!

motifs conducteurs de la Tétralogie, la meilleure part est faite à ceux qui, par un enchaînement logique, rejoignent, raccordent entre elles des situations et rendent solidaires des actions séparées, il est vrai, par le temps et l'espace, mais subissant la loi qui fait dépendre l'effet de la cause, la conséquence du principe.

« La musique ne peut pas penser. » Ce mot, d'une incontestable justesse, est de Wagner. Mais que la musique ait le don de faire penser, qui donc en fait l'aura prouvé aussi victorieusement que Wagner lui-même? Rechercher, reconnaître les sens déterminés, simples ou complexes, dont il investit et enrichit les parties constitutives de son contexte musical,— ne rien laisser échapper de ces lueurs rapides, de ces réverbérations prolongées qui, en deçà ou au delà du point qui l'attire immédiatement, ouvre à l'attention des perspectives, des horizons étendus, voilà bien un exercice de l'esprit, une opération intellectuelle au premier chef. Accomplie avec discernement par un auditeur vraiment compétent, cette opération ne fait qu'ajouter un vif intérêt, loin d'en rien retrancher, aux jouissances et aux émotions qui relèvent du sentiment. Ailleurs, dans les *Maîtres Chanteurs* surtout, il n'est plus question du *fatum* et de ses arrêts inexorables; l'observation des caractères s'associe intimement à l'ex-

pression des passions, et à cette observation se rattache spécialement plus d'une formule musicale essentielle et persistante. Ce style bigarré, qu'on se laisserait aller à définir en l'appelant un *pot pourri,* mais un pot pourri rationnel et suivi, sans incohérences et sans rapprochements de pur caprice, relève bien encore de la logique dans les *Maîtres Chanteurs;* seulement il s'y mèle un élément psychologique qui a sa valeur, une grande valeur[1]. Psychologie et logique président ensemble à ce troisième acte de *Tristan,* où l'interprétation musicale des phénomènes moraux produits par l'association des idées, des sentiments, des images, atteint son apogée. En ce genre, que citer de comparable à tant de navrantes souvenances, à tant de mouvements tumultueux, les unes éveillées, les autres excités et soulevés par les simples notes d'un chant de pâtre?

---

[1] Au nombre des antécédents que comprend et absorbe la fusion puissante opérée par Wagner serait-il abusif de faire figurer, en premier lieu, ces improvisations rappelées par M. Ernest David dans son excellent ouvrage sur J.-S. Bach et ses œuvres, qui, sous le nom de *Quod libet,* devaient leur mérite à la juxtaposition ingénieuse de mélodies hétérogènes; en second lieu, ce résumé, cette refonte d'idées musicales déjà présentées, qui, sous le nom de *Point d'orgue,* n'a pas cessé de faire partie intégrante du genre *concerto* ?

Pour en revenir aux *Maîtres Chanteurs*, c'est un art achevé que celui dont a usé Wagner pour faire ressortir cette aimable et sérieuse figure de Hans Sachs, plébéienne par la simplicité cordiale et sans apprêt du bon sens, vraiment noble par l'élévation de l'esprit et par cette culture de l'intelligence qui rend capable de franchir résolument les bornes de la routine, de discerner sans efforts comme sans préjugés le talent que recommandent la franchise et la nouveauté de l'inspiration, et de le défendre envers et contre tous les partisans des conventions surannées et fausses. L'interprétation musicale qu'elle a reçue a une tenue, une consistance qui ne se dément pas un instant. Elle est absolument fidèle et conséquente à soi-même.

Il n'en est pas autrement des physionomies si franches de David, l'apprenti, et de dame Madeleine, la nourrice. Tandis que ces deux personnages, au caquetage expansif et aux lestes allures, circulent autour de l'action principale, l'orchestre, en interprète officieux et zélé, fait tourner, éparpille autour d'eux-mêmes, du jeune apprenti surtout, pour les annoncer et les suivre, ces légers groupes de notes, parsemés de trilles et piqués d'appogiatures. Jamais Wagner n'a mis une telle complaisance à varier les agréments qui sont, en musique, la fleur du style familier, en les rele-

vant et en les aiguisant par les piquantes minuties de l'ornementation la mieux appropriée.

Le rôle de Me Sixtus Beckmesser, juge et rival du jeune poète Walter de Stolzing, doublement ridicule par son pédantisme ignare et par ses prétentions galantes, est écrit avec une verve malicieuse, dont la vertu communicative a mis en concordance parfaite le texte poétique et la traduction musicale. La musique se charge de transformer en une sorte de tic obstiné, de manie irrésistible le ricanement, le froncement de sourcil du pédant, le refrain de l'amoureux grotesque. L'un et l'autre de ces courts dessins typiques marquent d'un trait les deux faces du personnage dont elles sont comme la silhouette. Ils occupent une place importante parmi les motifs en nombre fort restreint cette fois qui revêtent une valeur figurative, une signification étroitement arrêtée et, à ce titre, ils sont destinés à s'appeler, à se provoquer, à se poursuivre incessamment. L'un et l'autre figurent au premier rang de ceux qui, par un procédé mis en évidence dans cette œuvre plus ouvertement peut-être que dans n'importe quel autre drame lyrique signé de la même main, joignent à leur mode d'expression direct un mode d'expression réfléchi. Entendons par là cette sorte de translation qui, détachant un motif favori du rôle auquel il appartient en propre, le

fait passer et revenir dans la pensée de tel ou tel autre personnage, et rend ainsi présent, en quelque manière, celui qui en réalité est absent. C'est ainsi que la boutade pédantesque de Beckmesser[1] s'associe plus d'une fois, dans le rôle de Walter de Stolzing, avec le thème à la fois populaire et triomphal qui paraît saluer d'avance sa victoire future. Les tentations de désespoir que renouvelle le premier, les relèvements d'espérance qu'exprime le second, se mêlent au chant favori inspiré dans lequel se confondent tout le talent du jeune poète et toute sa tendresse. Ce chant, qui est comme le langage naturel de son âme charmée et troublée, passera à son tour dans certain monologue de Hans Sachs, qui, par un retour d'affectueuse admiration, sera désireux de ne pas le laisser échapper et de le faire sien autant que possible. C'est aussi un motif présenté pour la première fois par Walter[2], qui formera

---

[1] Cette formule musicale se compose d'un fragment de gamme descendante dessiné par quatre triples croches que suivent immédiatement quatre croches piquées.

[2] Ce motif, qui offre une ressemblance assez frappante avec celui qui préside au trio final de l'*Anathème du Chanteur*, de Schumann, a fait son entrée au premier acte sur ces paroles de Walter qui se trouvent aux pages 83 et suivantes de la partition pour piano et chant :

Giebt es des Lebens hochsten Preis
Um Sang mir ein zutauschen.

la timide entrée en matière du duo charmant entre Sachs et Eva, comme pour mettre l'absente en tiers dans les confidences et les sympathies qui se rapportent à lui. Par une application différente du même principe devenant une inversion purement ironique, la ritournelle sottement tortillée de la Sérénade chantée par Beckmesser, n'est autre chose qu'une parodie qui dénature, comme par une réduction à l'absurde, un fragment de la belle et poétique mélodie de Walter, exclue du concours après avoir été si durement bafouée. Wagner n'avait-il pas déjà usé de cette sorte d'imitation railleuse, — une première fois dans la scène de *Siegfried,* où le Nibelung Albéric rétorque contre Wotan déguisé en voyageur (Wanderer) la phrase musicale par laquelle le Dieu l'a interpellé, — une seconde fois et peu de temps après, quand Siegfried contrefait maladroitement l'oiseau qui lui sert de guide? Durant tout le final du deuxième acte des *Maîtres Chanteurs,* l'inévitable bout de phrase s'agitera, frétillera; multiplié par lui-même, il deviendra comme le signe de ralliement du tumulte populaire dont Wagner a su étaler et contenir à la fois le débordement avec tant de hardiesse et d'aisance. Dans ce fourmillement harmonieux, rien de la symétrie machinale des unissons à tout faire, qui, sous le tapage d'une foule intriguée, remuante,

malignement curieuse, eussent laissé deviner la rangée de figurants; rien non plus de ces incohérences, de ces solutions de continuité, que dissimule vainement, sans les sauver, l'adresse courante des raccords. D'alignement conventionnel, point; de décousu, de désarroi, pas davantage. De tous côtés on se passe, on s'arrache la parole. En pleine cohue, chacun, tour à tour, place son mot, c'est-à-dire glisse son petit groupe de notes éparpillées et lancées à point; il n'est rien, en ces propos interrompus, que n'emporte le même courant de surprise, que n'enlève le même souffle de raillerie. Serait-ce un charivari en règle que ce brouillamini musical? Non pas. Dites plutôt le chaos d'une bagarre, réglé, mesuré, soumis par le rythme aux lois de l'art.

En est-ce fait de l'obsédante sornette musicale qui a motivé tout ce bruit? Pas encore. Au commencement de l'acte suivant, avant que Beckmesser, l'éternel trouble-fête, la livre une dernière fois aux risées publiques, on saisit dans l'air de valse si entraînant un reste, une réduction de son mouvement en spirale, ramené au rythme ternaire; inoffensif et joyeux écho de l'algarade nocturne qui, dans un autre sens, avait déjà tourné tant de têtes et mis tout ce monde en l'air.

Au reste, il importe même pour la Tétralogie

de tempérer, de limiter par des réserves essentielles la fonction attribuée aux motifs dirigeants. Si l'intervention de ces motifs est plus que fréquente, elle n'est pas perpétuelle... Il leur arrive assez fréquemment de s'éclipser derrière des manifestations musicales se rapportant soit à la mutation inattendue, subite, qui s'opère dans un rôle (comme la transformation de Wotan en voyageur), soit à l'introduction de personnages engagés passagèrement dans l'action et avec lesquels ces idées elles-mêmes passent et disparaissent (comme il arrive pour Hounding, pour Siegmound, pour Gounther et Goutroune, etc...). De plus, le jeu de répliques et de variantes qui les ramène avec une rapidité plus ou moins grande, après des intermittences plus ou moins prolongées, dans certaines scènes, surtout dans celles que la prédominance du style narratif rapproche de l'épopée, n'est pas sans compter des interruptions. On cherchera vainement ou peu s'en faut, dans la Tétralogie, quelqu'un de ces morceaux d'ensemble, quelqu'une de ces polyphonies habilement ménagées qui ne restent nullement étrangères à la partition des *Maîtres Chanteurs,* ou l'un de ces unissons majestueux qui, dans *Parsifal,* feront résonner leurs parties concordantes. Il n'en résulte pas que la monodie qui domine sous forme de monologue

ou de dialogue alterné, y suive nécessairement et constamment son cours entre le texte poétique dont elle est l'équivalent, et un orchestre qui excelle à ouvrir, au delà du moment présent, un horizon chargé de menaces ou riche en promesses. Au cœur même de telle scène jusqu'alors soumise à cette loi, il peut arriver que ce moment fugitif soit livré tout entier à l'influence d'une passion qui, le rendant indépendant de tout ce qui précède et de tout ce qui suit, dérobe en quelque sorte un point étroit de l'espace et de la durée aux transes et aux traverses dont se compose la texture du drame. Pour choisir entre d'assez nombreux exemples, est-ce que la partie du grand duo entre Siegfried et Brunehilde sortant de son long sommeil, où naissent, s'élèvent, s'effacent deux mélodies qui n'ont pas encore été entendues et dont il ne restera guère de traces[1], est-ce que cette courte période de contemplation radieuse n'est pas comme un temps d'arrêt, comme une suspension de toute action, comme une percée lumineuse et sereine vers le ciel au-dessus de ces deux figures immobiles et ravies ?

---

[1] Elles sont désignées sous les noms de mélodies de la *Paix* et de *Siegfried gardien du monde*.

Telle est encore cette première scène de la *Walkyrie* où des ménagements si heureux et de si délicates mutations font succéder au mouvement de compassion qui avait commencé d'attirer l'une vers l'autre deux âmes sœurs, cette sympathie croissante qui achève et consacre la révélation de leur commune origine ; néfastes et fugitives amours dont les tressaillements de tendresse et les frissons d'inquiétude se prolongent en se tempérant, et trouvent une expression musicale admirablement appropriée qui doit leur survivre et les rappeler dans le cours de l'œuvre. Tel serait peut-être le tableau musical qui montre le jeune Siegfried reforgeant l'épée paternelle. Ici, il faut user de scrupules et la formule dubitative est de droit ; car certaines réserves ont été suggérées par la continuité d'un rythme, lequel, après tout, n'est pas plus monotone dans sa rapide vivacité que le rythme tout autre de la Chevauchée des Walkyries. Il n'en est pas moins vrai que la fougue d'une jeunesse intrépide y jette tout son feu, et si les procédés de réitération plus ou moins fréquents qui sont essentiels au genre symphonique proprement dit avaient besoin d'être fortifiés par un témoignage irrécusable demandé au plus grand des symphonistes, c'est à propos de la Chevauchée bien plutôt que de la Scène de la Forge qu'il serait opportun de rappeler timide-

ment un seul fait; c'est que dans le premier allegro de la Symphonie pastorale trente-six mesures reproduisent imperturbablement (et à deux reprises encore) le même dessin d'orchestre emprunté à la seconde mesure du motif principal; c'est que, par surcroît, vingt-quatre de ces divisions sur trente-six sont absolument identiques entre elles au point de vue de l'harmonie, ne redisant qu'un seul et même accord. Le fait vaut qu'on le prenne en considération avant de se prononcer, d'une manière générale ou par application à un cas particulier, sur les répétitions que l'on s'efforce tant à faire passer chez Wagner pour fastidieuses et obsédantes.

Qu'il s'agisse de la Tétralogie ou des partitions qui tiennent du même système musical et poétique dont l'*Anneau du Nibelung* offre le modèle achevé, une étude tant soit peu consciencieuse de telles œuvres mène à deux conclusions tout à fait connexes. La première, c'est que le champ si vaste, si confus au premier coup d'œil, qu'occupent les compositions poétiques et musicales de Wagner, a besoin d'être éclairé par une lecture attentive, précédant l'audition, contre l'ordinaire, au lieu de la suivre. La seconde, c'est qu'il est bien difficile d'éviter les altérations du sens, les déchirures, en présentant séparément des fragments et comme des feuillets dépareillés de ces

ouvrages. La sagesse commande de s'en tenir, pour ces épreuves préparatoires, à ces prologues où les principales idées d'un drame musical se laissent en quelque sorte prendre à leur source, avant toute dérivation et tout partage. Elle autoriserait subsidiairement le choix de quelques passages qui, soit nouveauté de la situation, soit introduction de personnages qu'on voit pour la première fois, tranchent sur ce qui les a précédés, s'ils ne se détachent pas de ce qui les suit. Ce sont là les occasions fréquentes, il est vrai, des manifestations caractérisées par une certaine indépendance qui les soustrait décidément à l'engrenage, ou du moins les met en saillie et leur fait comme une place à part.

Parmi les morceaux découpés en guise d'échantillons dans une trame composée de fils si nombreux, si serrés, la Chevauchée des Walkyries, cet idéal exercice de voltige aérienne qui tourbillonne au travers de mainte modulation, s'accommode peut-être mieux que nul autre de cette sorte de sélection artificielle. Ne s'agit-il pas d'un épisode mouvementé, d'un intermède à effets imitatifs, dépendant de l'action dramatique assurément, mais suspendu au-dessus d'elle? Il n'en est pas tout à fait de même de l'Incantation du feu. Ce magnifique spécimen de l'inspiration wagnérienne et du style qui la traduit pris en lui-

même a, certes, une valeur qu'on peut dire absolue; mais certaines valeurs de relation en sont inséparables pour qui veut le comprendre pleinement, et celles-là ne peuvent qu'échapper à l'audition restreinte qui n'est pas complétée par la connaissance, tout au moins ébauchée et superficielle, de l'œuvre entière. Le moyen, sans cela, de deviner que le thème entonné à la fin par l'orchestre avec tant d'éclat, proclame la délivrance future de la Walkyrie endormie au milieu d'un cercle de flammes? Cet *exoriare aliquis,* le sens et l'application directe qu'il comporte et qu'il doit recevoir plus tard restent lettre morte pour celui qui ne sait pas que cette sorte de révélation désigne d'avance, sans qu'il ait encore vu le jour, ce héros, ce sauveur, Siegfried.

Ce qui est vrai de l'Incantation du feu ne l'est pas moins du Convoi funèbre de Siegfried (dans le *Crépuscule des Dieux,* dernière partie). Orageuse et sereine tour à tour, alternativement sombre et resplendissante, cette page sublime perd encore davantage à être séparée du milieu imposant qui l'entoure et l'encadre, transportée loin de tous les éléments constitutifs, de la vie héroïque qu'elle résume avec une telle puissance. Le grand poème musical touche à son terme. Les eaux du Rhin attendent l'anneau fatal qui leur sera bientôt restitué, tandis que s'accomplira

l'immolation de la Walkyrie. Le monument aérien d'orgueil et de domination élevé par les dieux est peu après envahi par des ombres grandissantes. En ce moment où la terre va s'ouvrir pour recevoir la dépouille du héros perfidement mis à mort, l'orchestre, suivant l'expression si juste de M. Hippeau, prononce son Oraison funèbre, et, naturellement, le sujet qui s'impose à toute oraison funèbre n'est autre que l'origine, la vie de celui qu'on pleure, avec toutes ses tendresses et tous ses héroïsmes, sa mort avec tout ce qu'elle a de déplorable. Il y a ici comme un détail généalogique, appartenant à l'ordre du sentiment pur, dans la souvenance musicale de Sieglinde, la mère du héros, qui se dégage vaguement de la Symphonie commençante. Il y a un écho distinct aisément reconnaissable de son adieu suprême à Brunehilde la bien-aimée, dans ce thème de la Séparation qu'enlève languissamment et pour la dernière fois le *Gruppetto* bien connu. A côté de ces parties voilées et pâlies de l'œuvre, de subits, de formidables éclats de sonorités [1] lancent des irradiations autrement vives que ces clartés lunaires qui, sur la scène, percent pour un instant au travers des brumes et des nuées. Quelques notes

---

[1] As the last cloud of an expiring storm
Whose thunder is its knell.
(SHELLEY, *Adonaï*, XXXI.)

étouffées et lentes portent en sourdine un dernier témoignage de cette malédiction de l'Anneau dont l'ascendant fléchit enfin et va succomber. N'ajoutons rien ; concluons seulement que si, dans l'ordre littéraire, une oraison funèbre se suffit à elle-même, un panégyrique musical orchestré par Wagner ne s'explique nullement tout seul et sans le secours d'autres textes qui en forment le prélude nécessaire et en contiennent l'interprétation... Un autre chant de mort (dans le cas particulier, cette expression est préférable à celles d'oraison funèbre et de panégyrique) se fait entendre lorsque le drame de *Parsifal* touche à sa fin. Vocal et instrumental en même temps, il accompagne de ses accents si mornes, si désolés, qui ne dépassent pas un petit nombre de mesures, les derniers moments de Titurel avec une telle, une si solennelle profondeur d'expression que certains connaisseurs raffinés n'hésitent pas à le mettre au-dessus du Chant funèbre consacré à Siegfried. A la différence de ce dernier, il est indépendant de tout ce qui le précède comme des quelques pages qui le suivent. Il pourrait donc plus logiquement être mis à part et offert ainsi à l'admiration du public qui pourrait bien lui manquer, hélas ! en raison même de l'accablante supériorité qui le recommande à une élite.

Si les observations que nous venons de présenter s'appliquent justement à ces rappels de situations et d'événements déjà présentés et vers lesquels le courant musical du drame remonte en quelque sorte, que dire lorsque d'avance, et fort longtemps d'avance, une allusion, la plus courte et la plus incertaine des allusions, anticipe un avenir lointain ? Ainsi dans certains passages de la *Walkyrie* se laisse deviner le thème de la Rédemption par l'Amour, qui ne doit venir en son temps, à sa vraie place, que le dernier de tous, quand finira le *Crépuscule des Dieux*. Le plus elliptique de ces sortes de renvois anticipés portant si loin parfois, ne serait-il pas celui-ci ? Au début de la *Walkyrie,* dans la longue et belle scène engagée entre Siegmound et Sieglinde, il ne peut être encore question de Siegfried et de sa mission, puisque le héros n'a pas vu le jour ; mieux que cela, puisque l'union dont il sera le fruit n'est pas accomplie. Là, néanmoins, se trouve, jeté pour la première fois au milieu d'une mesure, le *Gruppetto,* dont bien plus tard, dans la scène de la séparation entre Siegfried et Brunehilde[1], reparaîtra et se renouvellera la légère envolée. Étant donné, à la rigueur, que l'auditeur de la Tétra-

[1] *Crépuscule des Dieux,* 1re partie.

logie, qu'une lecture préalable n'aurait pas familiarisé avec la contexture de ce drame musical sans pareil, eût l'oreille assez exercée pour se trouver capable de rétrograder en idée vers les indications destinées à faire pressentir telle situation, telle péripétie, d'où lui adviendrait la faculté vraiment divinatrice, qui, sans nulle préparation possible, le mettrait en état de saisir le rapport inverse, c'est-à-dire la relation établie entre l'allusion musicale présentée *a priori* et la circonstance ultérieure dont cette allusion, si prématurée parfois, annonce la venue.

S'il est des formules musicales qui accompagnent fidèlement, de situation en situation, les personnages mis en scène par Wagner, s'il en est même qui puissent se transporter d'un rôle à un autre avec des significations particulières (dans les *Maîtres Chanteurs* notamment, ces sortes d'emprunts réciproques ne vont pas sans un certain effort d'esprit qui dégage leurs intentions versatiles), l'auteur de ces formules semble, lui aussi, avoir de la peine à les laisser échapper une fois pour toutes et dire leur dernier mot. Elles le suivent, elles le hantent au delà du drame même où elles ont leur origine et leurs principaux points d'attache. A y regarder de près, plus d'une de ces formules mettra un lien imprévu entre les *Maîtres Chanteurs, Tristan et Iseult,* et *Parsifal.*

La combinaison d'accords choisie pour allumer les ardeurs de la Bacchanale, dans *Tannhauser,* la voilà qui repart avec le même éclat scintillant, dans la scène de l'Incantation du feu qui termine la *Walkyrie* ! Tel dessin d'orchestre, après avoir figuré dans le duo de la Justification entre Wotan et Brunehilde, reparaîtra dans le premier duo entre Tristan et Iseult. Au moment où cette dernière héroïne va mourir, à la quatorzième mesure avant la fin du drame, surgira inopinément une très courte réminiscence du motif qui est proprement celui de la Justification. Et cet autre qui, dans la Tétralogie, a reçu le nom de motif de la Fuite, il errera indistinct, à travers certaines mesures du grand duo d'amour de *Tristan et Iseult,* pour se révéler tout à fait à découvert quelque temps avant le retour d'Iseult, sur ces paroles de Tristan : *Ha ! dieser Tag ! Ha ! dieser Wonne !* Entre la mélodie chargée de rendre la première, l'involontaire séduction exercée sur le cœur du jeune Siegfried par l'image de l'amour plutôt que par l'amour lui-même, et celle qui, dans le duo de Kundry et de Parsifal, deviendra la forme la plus insinuante qu'emprunte la moins abstraite, la plus directe des séductions, il y aura plus que des points de contact superficiels. Un autre rapprochement se laisse surprendre dans le quintette des *Maîtres Chanteurs.* Le court espace

de la mesure un peu ralentie que marque ce vers :

Deutung euch zu schulden

enferme la phrase si touchante que répéta Sieglinde au premier acte de la *Walkyrie,* et qui revient, pour s'exhaler cette fois, par la bouche d'Eva. Quant à la reproduction, dans le même drame lyrique, de deux phrases mélodiques très brèves, textuellement empruntées à celui de *Tristan et Iseult,* et adaptées, l'une au personnage d'Eva, lorsqu'il lui arrive de se trouver dans une situation qu'elle juge analogue à celle d'Iseult, l'autre à celui de Hans Sachs, lorsque, pour répondre à Eva, il se réfère à la légende du roi Marck et de sa belle fiancée et en détourne de sa propre personne l'application, ce genre de citation musicale qui s'affiche en quelque sorte appartient à un autre ordre d'idées. Non seulement étrangère, mais présentée comme étrangère au texte harmonique où elle se trouve intercalée littéralement, elle y fait à peu près le même office que la réminiscence voulue de tel air favori des *Nozze di Figaro,* au milieu de la scène du Festin de *Don Giovanni.*

Finissons-en sur la ressemblance caractéristique qui rapproche la dernière partie de *Tannhauser* et la magnifique ouverture écrite pour *Faust.* Entre le retour du pèlerin qui a passé par

les épreuves contradictoires de la vie telle qu'il a voulu la connaître, telle qu'il est condamné à l'épuiser, et la solitude agitée du reclus volontaire qui n'a pas encore eu la force d'aborder le domaine de l'action, Wagner semble avoir eu l'intention de marquer des points communs, ou du moins un trait d'union. Devant ce désir impuissant, mais insatiable, dont Berlioz avait, lui, supérieurement interprété l'accablante lassitude, et dont telle note obstinément tenue de l'orchestre de Wagner renouvelle, de son côté, la plainte stérile et prolongée, le compositeur allemand s'est proposé, ce semble, de faire passer et repasser, afin de l'attirer et de le fixer, ces mêmes solennités religieuses et ces mêmes voluptés profanes, tour à tour rencontrées et délaissées par cet autre représentant idéal du Désir humain, *Tannhauser*. De là ces sons, ces accents qui se contrarient, se démentent, et parmi lesquels notre poète musicien a trouvé qu'un écho assez distinct de la fameuse Bacchanale n'était pas de trop.

IV.

Pour une œuvre littéraire, pour une création des arts plastiques, pour une composition musicale, l'unité, au sens rigoureux du mot, ne peut

évidemment pas exister, puisque cette œuvre, quelle qu'elle soit, comporte de toute nécessité des détails qui concourent, avec plus ou moins de clarté et de simplicité, à former un ensemble. Quant à l'unité relative à laquelle l'une ou l'autre de ces œuvres peut prétendre, il est permis de la concevoir ou simple ou composée; elle est simple et dès lors aisée à percevoir, si les parties qui constituent l'œuvre convergent, comme les rayons d'une seule et même circonférence, autour du centre où ils aboutissent. Elle est composée et par suite plus difficile à embrasser par la pensée, si elles peuvent être comparées aux rayons respectivement inégaux entre eux, quoique s'unissant en un point commun, qui partent de plusieurs circonférences enveloppées l'une dans l'autre et de plus en plus élargies. En dépit de certains accessoires surabondants, de quelques superfétations encombrantes, il ne faudrait pas désespérer de dégager du second *Faust,* de Gœthe, ce genre d'unité plus complexe. La même, évidemment, préside à la partie chorale de la neuvième Symphonie de Beethoven. C'est encore elle qui relie les différentes parties, les éléments compliqués dont la succession et le mélange forment la Tétralogie de Wagner. Quant à l'unité proprement dite, il serait absurde d'en contester l'avantage, en principe du moins, au sujet de *Tristan et*

Iseult. Autant dans la Tétralogie se multiplient les péripéties matérielles et morales engendrées par le choix du Nibelung, par ce choix qui le rend maître de satisfaire tout ambitieux désir, l'amour mis à part, autant peut se dire élémentaire la simplicité de l'intrigue qui montre et ne cesse en quelque sorte de montrer deux personnages forcés d'abdiquer toute volonté, liés par l'enchantement qui les maîtrise jusqu'à devenir étrangers à tout, hors cette passion à laquelle une invisible métamorphose les livre tour à tour en élus et en martyrs. Cette fois, en fait de situations, il n'y a que le strict nécessaire. Il n'en est guère autrement des personnages. A côté du couple qui occupe le premier rang, une sorte de parallélisme fait cadrer ensemble deux rôles qui prennent respectivement une importance relative, au premier et au dernier acte, celui de la flatteuse et secourable Brangaine, suivante d'Iseult, et celui de Kurnewal, écuyer de Tristan, devenu son fidèle gardien; l'une confidente de l'attente délicieuse qui éclaire le commencement du deuxième acte, l'autre, témoin de l'attente plus qu'anxieuse qui assombrit le troisième acte presque tout entier. On dirait le plan et les conditions restreintes d'une tragédie classique.

Entre les personnages principaux et ces personnages tout à fait secondaires qui sont le jeune

matelot au premier acte, le pâtre au dernier, il est une figure débonnaire jusqu'au ridicule dans la vieille légende poétique, et que Wagner a transformée et ennoblie en usant avec elle à peu près comme Gœthe, dans son *Iphigénie en Tauride,* en avait usé avec Thoas, le farouche roi des Scythes, tel qu'il l'avait reçu du théâtre des Grecs. C'est celle du roi Marck qui, pendant une partie du deuxième acte, conquiert un si légitime intérêt et ne fait ensuite qu'une courte réapparition. Le rôle tient donc presque tout entier dans un long récitatif mélodique, où la musique, digne du texte qui la guide, exprime en perfection les sentiments nobles et tristes que doit faire éprouver au plus confiant, au plus généreux des amis, la trahison apparente d'un ami jusque-là fidèle entre tous. Dans sa première partie, ce récitatif que termine une déclaration véhémente comme une explosion de douleur bien plus que comme un cri de colère, contient et rend admirablement à sa manière une de ces généralisations instantanées familières au génie de Shakspeare, lorsque, détournant une grande âme cruellement frappée de l'auteur du mal vers le mal lui-même, devenu pour elle un objet d'étonnement plutôt qu'un motif de s'indigner, il rend ses plaintes désintéressées et ses reproches impersonnels. Ce qui suit, texte et chant, s'inspire de la haute manière de moraliser

que représentera excellemment Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs*, tandis que la fin du morceau le prend à peu près sur le ton du Hollandais, dans le *Vaisseau Fantôme*. N'est-il pas naturel que le roi Marck adresse à ce bonheur qui lui a pour jamais échappé, comme il venait à lui, un adieu pour le moins aussi énergique et aussi douloureux que la plainte envoyée par l'exilé des mers vers le bonheur qui, l'attirant sans cesse, tarde si fort à l'accueillir? Plus tard, au dernier acte, lorsque le roi Marck sera revenu de son erreur, l'accent restera presque le même; la noble déclamation, sans rien perdre de son ampleur et de sa solennelle tristesse, fera succéder à l'expression d'une magnanime résignation celle d'une mansuétude miséricordieuse.

L'unité de l'œuvre, cette unité si profonde à la fois et si aisément saisissable, s'affirme dans le prélude, qui en est, hors de l'Allemagne, la partie la mieux connue. La pensée poétique de Leopardi que M. Édouard Schuré a placée si judicieusement en tête de sa très belle étude sur le chef-d'œuvre de Wagner[1] comme l'épigraphe la mieux appropriée à cette interprétation si neuve, si

---

[1] Fratelli, a un tempo Stesso, Amore et Morte
Ingenero la sorte....

moderne, d'une légende empruntée aux âges de foi, y a trouvé, concentrée d'abord et réduite à sa quintessence, puis animée, agitée par un surcroît de force et de vie, une traduction musicale étonnamment fidèle.

L'Ouverture de *Tannhauser* et celle des *Maîtres Chanteurs* manifestent, par avance, avec des différences de style qu'il serait superflu de signaler, des événements ou des séries d'événements qui vont se passer dans des sphères séparées et fort distantes l'une de l'autre. Elles ont pourtant cela de commun que l'une et l'autre mettent de préférence en relief toutes les parties de chacun des deux drames lyriques qui se produiront au grand jour, parce qu'ils ont une portée collective. Cela est aussi vrai, en effet, du chœur des Pèlerins que de la grande et populaire consécration de l'Amour et de l'Art, aussi nobles, aussi sincères l'une que l'autre chez le jeune et triomphant chanteur qu'ils inspirent de concert. Seulement, il faut bien l'avouer, l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs* fait ressortir avec une rigidité quelque peu abusive le principe itératif réduit à lui-même, dénué de ces formes secondaires qui changent l'enveloppe, modifient la physionomie d'une idée musicale. Avec le crescendo et le decrescendo qui la mettent hors de pair, l'Introduction de *Lohengrin* donne l'idée d'une apparition surpre-

nante qui s'annonce vaguement d'abord, et dont l'éclatante manifestation, admirablement préparée, repasse, avant de s'effacer, par les mêmes gradations qui, en sens inverse, en auront marqué l'approche et mesuré les progrès. Celle de *Parsifal* enfin, empreinte du mysticisme le plus grandiose, suscite l'image de solennités pieuses, de cérémonies auxquelles prend part simultanément une élite plus ou moins nombreuse d'initiés. Par là, elle aussi, a une valeur objective.

Il en est autrement du Prologue de *Tristan et Iseult*, qui se développe dans une région purement subjective. Entre cette chute formidable de toute destinée humaine, qui est la Mort, et cette rare, cette suprême élévation de la Nature humaine départie à un si petit nombre d'élus, que l'auteur va transformer en un privilège plus extraordinaire encore, l'Amour, la puissance de l'Art sera intervenue comme pour combler l'abîme qui les sépare. Entre les deux termes de l'antithèse, elle aura maintenu une corrélation qui, loin d'exclure la pensée d'une communauté d'origine, a pour fin principale de la faire plus clairement ressortir.

Si humble, si exigu qu'il se montre[1], le dessin

[1] Appartient-il même à Wagner tout à fait en propre?

d'orchestre, timidement insinué dans les trois premières mesures, donne la clé de toute l'action; il est le premier et il demeurera le dernier mot du drame dont il résume le sens. Depuis le moment où il signale la première aspiration d'Iseult vers un trépas volontaire qui doit la sauver d'un hymen détesté, jusqu'à celui où il s'exhalera avec son dernier souffle, que de fois ce morne et fatal memento se fera reconnaître, ici distinct ou mis en plein jour, là, insidieux et voilé! A combien d'involutions et de renversements se prêtera cette note dominante d'une harmonie qui, elle-même, passe et tombe avec une aisance supérieure des extases enivrantes aux imprécations et aux sombres emportements! Pendant quelques mesures, cette sorte d'interrogation plaintive oscille entre la progression diatonique et la marche chromatique. Relevée par des imitations ou prolongée par des échos fidèles, elle reçoit peu à peu des accroissements de sonorité en même temps qu'elle se prête à des changements de direction. A partir du point culminant où le porte, pour un moment, un violent éclat de

---

L'introduction de la sonate op. 13 de Beethoven (dite sonate pathétique), repose sur une formule qui s'en rapproche de bien près et qui (détail digne d'être noté) présente le même jeu chromatique et diatonique.

fanfare, le motif, soumis à un mouvement rétrograde, accomplit, comme une volte-face. Par un dédoublement curieux, cette nouvelle forme de l'idée musicale, ramenée en arrière non plus par notes isolées, mais par de lourds et massifs accords, vient se heurter contre sa forme primitive, que les basses représentent avec insistance. Entre les deux, des fragments de gamme jettent impétueusement dans la mêlée leurs rapides traits en triples croches, non pour amortir le choc, mais pour aggraver la lutte instrumentale. Bientôt reviennent, avec l'emploi alterné des tons et des demi-tons, ces appels et ces répliques qui s'apaisent après s'être combattus, qui traînent languissamment au terme de surexcitations furieuses. De la même source aura jailli ce flot débordant et tumultueux, aura coulé le faible courant qui diminue et décroît ainsi avant de tarir.

S'il se tait, ce n'est pas pour longtemps. Que de fois il va murmurer, il va grossir, le long des trois actes que remplira l'aventure de Tristan et d'Iseult!. Aventure bien différente de celle du nain Albéric, dans l'*Anneau du Nibelung*, ou plutôt toute contraire! Car Albéric avait librement acheté la conquête de cet instrument de grandeur et de puissance, qui est l'or du Rhin, au prix de la renonciation à l'amour. Eux su-

bissent le charme terrible dont parlent M. Ed. Schuré et Mme Judith Gautier, celui que leur impose, avec l'oubli de tout le reste, un amour absorbant et surhumain. Les situations que comportent la préparation, l'accomplissement et l'issue de la fatale métamorphose, sont en fort petit nombre. Le deuxième acte n'en contient, à vrai dire, qu'une seule, la scène nocturne avec le violent déchirement qui la termine. Il en est de même, à peu de chose près, du troisième, avec le monologue désespéré, interminable, moitié rêverie, moitié délire, à travers lequel passent de funèbres évocations. On le dirait enfermé dans un champ clos moral, ce drame éminemment subjectif, où la lutte de l'Idéal et de la Réalité aura trouvé une interprétation musicale si bien faite pour porter la tension dramatique à son degré suprême, pour prêter à des langueurs enivrantes, inexprimables, un langage non encore entendu. Presque tout y est concentré entre deux âmes, d'abord isolées, refoulées, entre lesquelles la première rencontre est un choc violent. Grâce à une transformation merveilleuse, elles s'unissent soudain, elles aspirent à se confondre, puis échappent ensemble à ce martyre qui est la vie. Elle est telle, elle est si complète, cette prise de possession par un sentiment si fécond en délices et en tortures, qu'elle n'admet que de très

rares manifestations du monde extérieur, venant à la traverse comme le ferait le jet très vif, mais très court, d'une lumière qui éclate et passe. Telle la suggestion évocatrice que contient le chant du pâtre, répété durant le dernier acte. Tel, avec le contraste provoquant, offensant, qu'il met entre les joies de la famille retrouvées et les impétueuses agitations d'un cœur blessé, le chant du jeune matelot qu'on entend au premier acte. Telle encore la fanfare de chasse qui résonne au commencement du deuxième acte. Elle fait appel, le plus vain des appels, à l'héroïne du drame dont l'aveugle confiance tiendrait à déshonneur, à trahison, le moindre éveil donné à l'inquiétude. Plus tard, plus bas, elle signale le piège où doivent tomber les deux amants. L'oreille d'Iseult lui demeure obstinément fermée, tandis qu'elle se laisse caresser par le doux murmure de la source coulant à ses côtés. Ici, comme il arrive plus d'une fois dans la Tétralogie, c'est à l'auditoire que s'adresse le signe précurseur contenu sous tels ou tels sons. C'est à lui qu'il appartient d'en discerner le lointain et tremblant écho, de ressentir le léger émoi causé par cette subite échappée vers une réalité menaçante, hostile.

Le premier acte comporte trois situations dont chacune est représentée par un duo. A aucune d'elles ne manque la courte et significative phrase

du Prélude. Dans le duo d'Iseult et de Brangaine, elle glisse timidement son vague et douloureux présage à côté de ces refrains que les matelots, et après eux Kurnewall, entonnent avec une si joyeuse et si mâle assurance. Plus loin, au moment critique, qui décide du choix entre les deux philtres, dont l'un a le pouvoir de délivrer de la vie et l'autre de l'exalter au delà de toute mesure, elle s'étale à petit bruit, enveloppant dans sa marche paisible le mouvement rétractile qui la ramène sur elle-même en sens contraire, comme si elle enfermait et nouait les deux termes d'un dilemme inflexible.

Avec les accords si durement assénés, si fermement appuyés sur les octaves de basse qui en forment l'exorde, avec cette succession de ripostes énergiques, de valeureux défis où les souvenirs se dressent et se changent en menaces, le premier duo entre Tristan et Iseult produit l'effet d'un duel provoqué par la haine et l'esprit de vengeance, il offre un exemple accompli de ce conflit tragique que Berlioz, on l'a vu, met si rarement en œuvre. Wagner en a produit un autre, un seul qui égale ou peut-être surpasse celui-là, par la véhémence sombre de la déclamation et par un mélange d'âpres rudesses et de perfides douceurs, c'est la lutte morale qui met aux prises ces deux autres adversaires qui s'appellent

Parsifal et Kundry. Tout change dès que le philtre a exercé sur le héros et sur l'héroïne du drame son action irrésistible. A ce renversement moral d'un effet si soudain correspond une permutation musicale qui fait ressortir, qui porte à son paroxysme le motif équivoque et néfaste avec lequel l'auditeur est déjà familiarisé. Il revient, mais avec quel surcroît d'énergie, étonnant, presque terrifiant ! Cette fois, au lieu de se traîner languissamment, il s'élance, il bondit ! Un de ces changements de mesure par lesquels Wagner s'ingénie volontiers à modifier la physionomie et l'allure de ses idées favorites, intervient d'une manière tout à fait opportune ; il imprime à cette formule musicale dont la puissante invention rend inséparables, met face à face l'affirmation et le démenti, tout à la fois l'élan le plus fougueux vers une félicité infinie,

> Elle n'étant plus elle,
> Et lui n'étant plus lui [1],

et le sceau d'une condamnation indélébile.

Dès le premier duo entre Iseult et sa confidente Brangaine, Wagner donne des gages significatifs de sa préférence pour la forme de style musical qui va prédominer d'un bout à l'autre de son

---

[1] V. HUGO. *Les Contemplations.*

œuvre, c'est-à-dire pour le genre chromatique. De ce genre relève essentiellement le mouvement procédant par demi-tons, tantôt précipité, tantôt ralenti, sur lequel Iseult raconte d'où vient la haine qu'elle a vouée à Tristan, meurtrier de son oncle. Lorsque, après un très long intervalle, ce même mouvement, ce *motif de l'épée,* reparaîtra pour caractériser un accès, une phase de l'interminable crise morale où se débattra Tristan mortellement blessé, il n'y aura pas lieu d'en être surpris. En cette occasion comme en bien d'autres, le compositeur aura fait entrer dans un assemblage de notes étroitement limité un sens complexe, et cette fois l'avertissement sous-entendu qui motive, qui explique ce retour, sera celui-ci : « Qui a frappé par l'épée périra par « l'épée. » D'une manière générale, on ne saurait disconvenir que, par la multiplicité de ses reproductions, comme par l'étendue des périodes musicales sur lesquelles il porte, cet emploi si volontaire, si obstiné, qu'il en est presque tyrannique, des séries de demi-tons ne sente parfois l'affectation, ne tourne, dirait-on, à la gageure. Quelque ingénieux que puissent être, dans le maniement de l'orchestre, le mélange et le choix des timbres, ce mélange et ce choix ne parviennent pas toujours à corriger les effets de la monotonie relative qui tient au rétrécissement persistant des

mailles dont se compose le réseau harmonique. Quand l'indécision des nuances diminuées en vient à usurper sur la franchise des tons pleins et non rompus, les modulations même les plus fines risquent de paraître amorties, neutralisées. L'espace et les issues manquant à leur jeu, elles peuvent faire l'effet d'étouffer, faute d'air, et suivant qu'elles correspondent à des situations calmes ou agitées, rêveuses ou violentes, elles courent risque de s'effacer ou de s'entrechoquer....

. . . . . .

Lui appliquer ce titre banal de duo d'amour serait le rabaisser, le mettre à un niveau qui n'est pas le sien. Il s'agit d'un poème unique en son genre, développé à plaisir, dramatique pour commencer, plus dramatique encore à la fin, dans l'entre-deux lyrique et d'un lyrisme bien particulier. L'attente avait été le sujet du duo entre les deux femmes qui précède, une attente rassurée, embellie par la certitude du bonheur ; Iseult écoutait le murmure de la source au lieu de prêter l'oreille à la fanfare qui annonçait le péril[1] ; elle a une foi si entière dans

[1] Au premier acte de la *Walkyrie*, la fanfare de Hounding vibre ou flotte dans l'air comme une menace plus proche ou plus lointaine. Le deuxième acte de *Tristan* ramène la même sorte de présage par le retour de résonnances, franches d'abord, puis mystérieusement affaiblies et fugitives.

les promesses de la nuit, qu'elle ne peut même souffrir le signal lumineux préparé par Brangaine. Après l'arrivée de Tristan et cet échange d'exclamations passionnées que l'orchestre entoure d'étreintes redoublées, persistantes à n'en pas finir, l'attente encore une fois, celle de la nuit qui approche, absorbe les deux amants. Impatiente, fiévreuse, elle s'excite et s'irrite jusqu'à ce qu'elle éclate dans l'apostrophe véhémente lancée contre le jour et ses trahisons, sorte d'anathème fulminé avec une rare et magnifique puissance d'expression. Peu à peu, par plus d'un degré, la violence de ces transports s'amortit, recule devant le grand calme qui lentement s'avance ! Un faible bercement de syncopes précède, puis accompagne fidèlement l'hymne à la Nuit, qui va se transformer bientôt en un dialogue gradué, nuancé avec un art exquis, entre ces deux êtres qu'un sortilège a doués d'une félicité surnaturelle. Ce changement est préparé et annoncé principalement par une transition harmonique de l'effet le plus délicat (*la* bémol, *sol* dièze). Le mouvement syncopé qui continue avec les accords de *mi* majeur et *la* majeur, et plus loin, avec ceux de *la* et *fa* majeur, admet, sur les temps forts, trois notes d'orchestre qui descendent par intervalles diatoniques. Le chant, de son côté, sort en quelque sorte de l'ombre, reçoit une teinte avivée,

prend un autre accent, grâce à l'adjonction de quelques notes qui, elles aussi, franchissent des degrés diatoniques, mais en montant au lieu de descendre, et sont reprises en imitation par les instruments. C'est vraiment une aurore paradisiaque qui perce au milieu des ténèbres. Sa flamme encore pâle effleure la phrase musicale correspondant à ces paroles : « Cœur sur cœur, « bouche sur bouche », et ce motif si doux, avec plus d'une variante et d'une oscillation, entr'ouvrira de nouveau comme un sillon lumineux.

Ici, on doit le redire, la poésie et la musique de Wagner sont loin de se régler l'une sur l'autre et de marcher à l'unisson. Une hyperbole telle que celle-ci : « Je suis l'Univers », cède la place au casuisme raffiné de sentiment qui inspire à Iseult le souhait funèbre repris avec insistance par Tristan. Quant à la musique, le contact de ce marivaudage, la laisse pure de tout maniérisme, exempte de toute emphase. Rien de recherché, d'alambiqué, ne s'y laisse surprendre. Là où le texte ergote avec des jeux de mots presque puérils, elle se dérobe par quelque heureux détour. Elle multiplie les transitions habilement ménagées, les délicates réticences qui, au cœur d'une situation où rien ne change en apparence, font la part belle à l'imprévu. C'est ainsi qu'à l'abandon le plus tendre succède la solennité d'une révéla-

tion surhumaine et comme l'apparition d'une vie supérieure suscitant des redoublements d'ardeur dignes de visionnaires, d'*illuminés*. Naïf d'abord, presque enfantin, tout pénétré d'innocence, ce langage musical se déploie comme pour des ascensions successives; il porte en lui une foi sans trouble, il s'élève jusqu'à une sécurité sans terme. Il ne cesse de se mettre à l'unisson avec les péripéties toutes morales qui, dans cette partie du duo, traversent trois phases successives. L'une, en restant au rêve pur, l'autre subtilement raisonneuse, font murmurer, font tressaillir, au début, au milieu de l'incomparable dialogue, toutes les cordes du lyrisme. Par l'amplitude illimitée de l'élan, par l'impétuosité des transports qui se provoquent et se surpassent, la troisième tend à l'extrême les ressorts du drame, atteint le sommet éclatant, le sommet escarpé, d'où va venir la chute soudaine.

Il y a là de suaves accalmies que nulle impression de volupté ne ternit; il y a des agitations violentes dépouillées des voiles de cette mysticité équivoque dont Gounod et son école enveloppent si complaisamment leurs mélodies érotiques, sans efforts et sans molles concessions, sans disparates et sans brusques solutions de continuité, avec toutes les ressources d'un style qui n'admet ni le relâchement ni l'enflure. Wagner aura su

prêter tour à tour à une conception de l'amour étrangement poétique, divinement paradoxale, la valeur expressive attachée aux caresses, aux sous-entendus du chuchotement le plus léger, le plus timide, et celle qui tient à l'audace effrénée d'un défi impérieusement jeté au destin. Ce que l'on peut appeler une adresse supérieure a été caractérisé avec un grand bonheur d'expression par M. E. Hippeau, lorsqu'il fait voir comment le Maître « triture ses thèmes mélodiques, les res-« sasse, jongle avec eux et accomplit en musique « ce qu'on pourrait appeler le comble de la pres-« tidigitation[1] ». Cette adresse est pour beaucoup dans la façon dont il joue, ici, musicalement parlant, sur les idées que représentent ces deux mots, l'Amour et la Mort. Elle s'exerce à travers l'amphibologie raffinée des répliques, qui lèvent des doutes discrets et faciles à persuader, à la faveur de circonvolutions instrumentales[2] dont la

---

[1] *Parsifal et l'Opéra wagnérien*, p. 31.

[2] Wagner n'a pas conçu ses deux personnages comme absorbés dans leur rêve, égarés par cette sorte de *vita nuova*, à ce point qu'il dût s'interdire, cette fois, les communications avec le passé, les allusions à l'avenir dont il est d'ailleurs si prodigue. Seulement, il a emprunté ce genre de manifestations à un passé tout à fait proche de la longue veillée amoureuse, à un avenir qui doit la suivre presque immédiatement. C'est ainsi que telle ou telle

souplesse captieuse se marie avec le chant, l'enveloppe, y insinue plus d'un sous-entendu expressif, plus d'une grâce câline. Les voix se suivant de près ou se rapprochant jusqu'à s'unir prolongent à plaisir l'équivoque si maladroitement travestie par les paroles. Que ne peut-on remplacer ce texte, ses maladresses et ses trahisons, par d'autres vers si dignes, ceux-là, de la traduction musicale, dont il nous semble, en les citant, recueillir les échos ! Nous voulons dire la belle pièce que Sully-Prudhomme a intitulée le *Rendez-vous*[1], et, plus particulièrement, les passages suivants :

Chère, en cette ineffable trêve
Le désir enchanté s'endort ;
On rêve à l'Amour, comme on rêve
A la Mort.

évolution de l'orchestre dérivera de ce murmure de la source qu'Iseult, attendant Tristan, se plaisait à écouter. De même, vers la fin, certain tremblottement de triolets sera comme un écho perdu de la fanfare à laquelle un sens hostile et insidieux n'a cessé d'être attaché. Quant au motif funèbre du prélude, qui ne reste étranger à nulle des situations du drame, il revient avec l'aggravation d'un rude accord (*si* bémol, *mi* naturel) donné ici aux voix et sur lequel, au dernier acte, l'orchestre, à son tour, insistera avec tant de force ; il revient à titre d'antithèse et de démenti tout juste après l'emphatique bouffée de sentiment qui s'exhale en ces mots : « Je suis l'Univers. »

[1] *Les Vaines tendresses,* pp. 46-51.

Toute la vie ardente et triste
Semble anéantie alentour,
Plus rien pour nous, plus rien n'existe
Que l'Amour.

Aimons en paix ; il fait nuit noire ;
La lueur blême du flambeau
Expire... Nous pouvons nous croire
Au tombeau.

. . . . . .

Je ne sais plus quelle aventure
Nous a jadis éteint les yeux,
Depuis quand notre extase dure,
En quels cieux.

Les choses de la vie ancienne
Ont fui ma mémoire à jamais,
Mais de plus loin qu'il m'en souvienne,
Je t'aimais.

. . . . . .

Un aveuglement moral complet, un étourdissement dont on ne peut revenir, ces traits caractéristiques de l'étrange veillée se marquent notamment dans l'intermède musical qui supplée par le langage de l'orchestre au jeu devenu muet des personnages. Tandis que flottent et ondulent, avec toutes sortes de variantes, comme un épithalame aérien, les formes musicales qui suffisaient tout à l'heure à des amants

Ayant toujours à dire
Ce qu'on s'était déjà dit [1],

[1] VICTOR HUGO. *A des Ames envolées.*

les notes largement soutenues que prolonge l'inquiète et fidèle Brangaine ne réussissent pas à porter jusqu'à eux l'expression de ses craintes, le souci de ses pressentiments. Impénétrable à leurs traînées sonores, aussi vainement révélatrices que le seraient des traits de lumière donnant sur des yeux absolument clos, un mince réseau d'arpèges s'interpose et les absorbe. Ceux que le danger enveloppe, que guette la haine, se sont voués à cette mort de fantaisie dont ils n'attendent pas plus le néant que de la nuit ils n'attendaient le sommeil. D'où leur viendrait le ressouvenir de l'autre, de la vraie, de celle dont les hommes disposent? L'équivoque se dissipe lorsque, s'élevant graduellement sur ces paroles : *So stürben wir,* etc., un nouveau motif, si doux et si grave, prend un timide essor, et passant par des intervalles de quarte franchis à quatre reprises, porte et fait planer bien haut avec lui l'idée d'une immortelle union. A partir de ce moment, c'est comme un entraînement pressant, un soulèvement irrésistible, maîtrisé seulement par l'art qui impose ses lois à cette avidité exigeante, sans cesse croissante, de certitude heureuse et d'infinies jouissances. Les voix qui, par moments encore, mais rarement, se taisent l'une après l'autre, le plus souvent se font entendre ensemble, tantôt écartées par ce large intervalle qui est la septième

augmentée, tantôt séparées par la faible distance d'une seconde, tantôt enfin, reposant tout à fait l'une sur l'autre, et trouvant dans l'unisson un rapprochement intime qui semble les identifier. L'union par la tierce y figure à peine, très passagèrement, pour quelque pause isolée et qui dure peu; genre d'union banal, bon à tout quand il s'agit entre cœurs bien épris, d'échanger des aveux et des serments. C'est du moins ce que l'on croyait et ce que l'on pratiquait en conscience, il n'y a pas si longtemps. Ne le croit-on plus du tout aujourd'hui, et certaines pages du *Tribut de Zamora* seraient-elles déjà anciennes, si elles ont jamais été jeunes?

Les subtiles fluctuations par lesquelles une passion débordante tentait de se dérober à cette existence inférieure trop étroite pour la contenir ont décidément pris fin. Entre le motif qui vient d'être cité et le second motif également nouveau, qui s'unit à lui par un étroit entrelacement, dès que le coup d'aile redoublé d'un *gruppetto* lui a donné l'essor, il n'y a pas antithèse, il n'y a pas même, à dire vrai, division et partage, tant l'un et l'autre mettent en commun les ravissantes agitations qui, de concert, cèdent, obéissent à l'attrait immuable d'un éternel repos. Plus de liens! semblent-elles dire. Plus de liens! comment le dire, alors que l'orchestre, reprenant possession du thème ini-

tial, du thème trop significatif, reforme avec lui comme une chaîne d'airain, en redouble les nœuds, en resserre les anneaux faits de demi-tons plus que jamais multipliés. Et telle est la puissance de ce démenti opiniâtre, impérieux, que, sans s'en douter, inconscients une fois de plus, et jusqu'au bout, les deux visionnaires se laissent invinciblement attirer, dans l'orbe où se précipitent à la fois les voix et les forces instrumentales. Un éclatant unisson ouvre la voie à la formidable dissonance [1] qui, coupant court à ce somnambulisme sublime, fait retomber en pleine réalité le couple qui, aux yeux de tous, s'est rendu coupable de la pire trahison. Pour tous les deux, le Jour, c'est bien la Mort.

Il est arrivé à Platon, dans l'un de ses *Dialogues* [2], d'appliquer aux mutuelles communications des âmes une comparaison tirée de la loi physique en vertu de laquelle la personne qui regarde peut dans l'œil de la personne regardée (et le philosophe ajoute, dans la plus belle, dans la plus précieuse partie de cet œil), distinguer et reconnaître sa propre image. Sans doute ce n'est

---

[1] L'*ut* dièse est superposé avec force aux notes *fa* naturel, *sol* dièse et *ré*, éléments de l'accord de septième dont le *si*, donné par les parties vocales, forme la base.

[2] *Le Premier Alcibiade.*

pas à ce passage que remonte et se réfère la complaisance visible de Wagner poète pour ces images réfléchies que renvoie le miroir de l'œil ou le cristal des eaux. Ce pourrait être plutôt à deux vers ravissants de Gœthe [1]. Quoi qu'il en soit, cette complaisance est indéniable. S'agit-il, dans la *Walkyrie,* de la ressemblance fraternelle qui confirme les pressentiments de Siegmund et de Sieglinde et du mode d'expression de cette ressemblance [2], ou bien, à la fin du même poème musical, de ces yeux brillants de Brunehilde, étoiles de l'espérance et de la consolation éclipsées sous le dernier baiser d'un Dieu [3], et ne gar-

---

[1] Und sie sahen gespielt ihr Bild in der Blaüe des Himmels,
Schwanken und nickten sich und grüssten sich freundlich.
Hermann et Dorothée, ch. VII.

Comment ne pas rapprocher de ces deux vers la très poétique paraphrase ou variante qu'en donne la prose de Musset :

« Quand nous nous penchons sur une source limpide,
« notre image s'y peint aussitôt et notre approche fait
« naître un frère qui, du fond de l'eau, vient au devant
« de nous. Ainsi, dans l'âme humaine, l'amour appelle
« l'amour et le fait éclore d'un regard !... »
(Le Fils du Titien.)

[2] Im Bach erblickt' ich
Mein eigen Bild.
Und jetzt gewahr' ich es wieder ;
Wie einst dem Teich es enttaucht,
Bietest mein Bild mir nun du !

[3] So küsst er die Gottheit von dir.

Il serait superflu d'insister sur ce que le charme rapide

dant que le privilège de favoriser de leurs rayons un mortel choisi; s'agit-il encore, dans *Siegfried*, de cette manifestation de son visage et de sa personne, due à la limpidité d'une source qui engage le jeune héros à chercher d'autres clartés, révélatrices de son origine; il y a ici, comme là, une sorte de prédilection pour les formes tantôt arrêtées, tantôt oscillantes, de la vision réfléchie qui porte bonheur à l'auteur de la Tétralogie.

Allons un peu plus loin, et prêtons à ce point de vue, avec une portée plus étendue, un sens plus complexe. Quand l'on considère l'importance nouvelle donnée par Wagner à cet orchestre qu'il charge de conserver, de reproduire, de transformer tel ensemble de formules, de dessins, relatifs à chaque personnage, et qui parlent pour lui, qui le font apparaître en idée, qui insistent sur ce qu'il pense, sur ce qu'il a fait, sur ce qu'il doit subir, quoi de mieux, pour caractériser cette manière nouvelle, indirecte, mais puissante, de rendre par les sons les traits d'une figure morale en même temps que les incidents contradictoires

---

et merveilleux de ce vers a de particulièrement intraduisible dans notre langue. « Il te reprend la Divinité par ce « baiser », ces mots, les premiers, les seuls peut-être qui se présentent pour le rendre, sont si loin d'en offrir l'équivalent !

d'une destinée, que d'en comparer les procédés et les effets à une combinaison, à une suite, à un mélange de *reflets* éclairant vivement une situation, ou bien renvoyant à tel trouble d'âme la fascination d'une image indécise.

Avec tous les miroitements et les brisures de ses jeux d'orchestre, la musique qui ouvre tant de jours, ou laisse échapper tant de vagues lueurs sur le sort des héros et des héroïnes de la *Tétralogie* ou des *Maîtres Chanteurs*, n'est-elle pas, entre toutes, douée de ce qu'on pourrait appeler une vertu spéculaire?

Pour en revenir à *Tristan et Iseult*, est-ce que les oppositions de timbre, les effets d'harmonie qui dominent dans tel ou tel passage du duo dont nous avons hasardé une faible analyse, ne concourent pas à montrer les deux amants se mirant cœur à cœur, se renvoyant en une seule perception la double image de leurs âmes? Une impression du même genre se produit, plus frappante encore, lorsque, en présence du roi Marck qui vient de surprendre le secret de leur entraînement passionné, Tristan s'adresse à Iseult et lui demande si elle consent à le suivre. A cette question, où le souvenir des heures délicieusement périlleuses est comme offusqué par une ombre de doute et subit la disgrâce d'une arrière-pensée, l'exil, succède, en effet, une réponse qui en

reproduit, à peu de chose près, et la forme et le ton. Seul, un léger soupçon d'assurance de plus dans l'accent devient le signe d'un acquiescement sans réserve. La pensée interrogée ne pouvait se rendre plus docilement à l'appel qui lui était fait. Le regard du magnétiseur ne maîtrise pas avec une certitude plus irrésistible la personne magnétisée.

Rien de plus simple comme conception, rien de mieux approprié comme combinaison d'orchestre que l'exposition du troisième acte qu'occupe et remplit si longtemps l'agonie physique et morale du chevalier blessé. Sur la scène, Tristan lui-même est en proie à l'accablant sommeil qui sépare deux accès de fièvre. Kurnewal veille sur lui avec une douloureuse anxiété. Devant eux la mer s'étend, calme et silencieuse. Les premiers accords que l'on entend dérivent du motif qui a signifié la haine du jour, et qui se rattache de son côté, on le sait, à celui par lequel s'ouvre la partition. L'audition simultanée de ces notes entre lesquelles il n'y a qu'un intervalle de seconde (*fa, sol* naturel) donne l'idée du plus lourd, du plus oppressif des cauchemars, mieux encore, de l'effort acharné par lequel une mémoire désemparée soulèverait le poids des souvenirs pour le laisser retomber sur un écueil toujours le même. Une seconde, une troisième

fois reparaît ce dessin d'orchestre, surchargé par l'insistance de cet accord, qui, dans *Siegfried,* a reçu à bon droit le nom de *triton démoniaque*[1], tandis que dans la partition qui nous occupe, racheté, adouci par les influences musicales environnantes, il a préludé pour sa part au rêve délilicieux d'une nuit magique[2]. Du reste, ici même, c'est-à-dire au commencement du troisième acte, l'accouplement de notes qui répond à cette désignation faisait déjà partie de cette file de minces accords détachée du motif principal au bout de cinq mesures, qui élève régulièrement de degré en degré ses sonorités amorties, effacées comme

---

[1] Là, il annonce la lutte imminente du jeune héros et du dragon par l'émission non simultanée, mais successive, des notes *sol* bémol et *mi* naturel.

[2] Il s'agit des mesures qui précèdent de peu, au deuxième acte, l'accompagnement syncopé sur lequel se placent ces paroles de Tristan : *O Sink her wieder.* L'accord en question s'y montre composé successivement des notes réunies *mi* bémol et *la* naturel, *ré* naturel et *la* bémol. Au début du troisième acte, il se présente d'abord et se répète sous cette forme : *si* bémol et *mi* naturel (entre ces heurts harmoniques, s'insinue l'association moins âpre des deux notes *si* naturel et *mi* bémol), puis sous celle de *mi* bémol et *la* naturel. Enfin, dans le courant du monologue de Tristan, le triton revient, plus tyrannique, plus torturant encore, s'il est possible, et porte, cette fois, sur les notes *la* naturel et *ré* dièse.

s'efface le pli de l'onde doucement pressé par l'onde qui la suit. (Et c'est bien, en effet, sur cet accompagnement de l'orchestre que vont se placer tout à l'heure les paroles : « La mer est déserte et vide. ») Une troisième formule (chromatique, elle aussi, cela va sans dire) vient et revient, toute pénétrée de la plus tendre commisération, *weich und ausdrücksvoll*. Sur elle ressortiront les plaintes du fidèle Kurnewal.

Ainsi l'orchestre, tandis qu'il est encore seul à se faire entendre, se rapporte et correspond avec une précision et une justesse saisissantes à tout ce qui va frapper d'abord le regard et fixer l'attention sur une scène encore silencieuse.

Bientôt un nouvel élément expressif entre en jeu. Il s'agit de ce chant de pâtre qui, après le réveil de Tristan, va devenir le facteur le plus efficace de cette association d'idées, de désirs, de sentiments, à laquelle il a été fait allusion précédemment et qui est sûrement la plus surprenante et la mieux soutenue dont l'art musical se soit rendu l'interprète, tant, à cet appel extérieur et purement accidentel, les intimes douleurs se soulèvent toutes, tous les deuils de jadis remontent sur un cœur irrémédiablement blessé. Affirmative, nettement et cruellement affirmative, quand elle évoque un lointain passé, la mélodie fallacieuse, à double entente, exerce plutôt une action

négative, lorsqu'elle s'opiniâtre à prendre la place de cette autre mélodie, vainement attendue, par laquelle le pâtre, faisant office de guetteur, doit donner le signal du retour d'Iseult. Proposée d'abord dans son intégrité par le cor anglais, dont le timbre convient si bien à ses involutions sinueuses et à ses traînants retours, étirée ensuite, puis brisée et mise en pièces, elle se réduit, en dernier lieu, à deux notes grinçantes, fragment irréductible, tronçon acéré dont la pointe, pénétrant au vif, irrite et envenime la plaie. Suscités par ce contact, d'autres éléments expressifs déjà connus du drame musical se précipitent en s'aheurtant l'un à l'autre. Le tourment frénétique des regrets se retrempe, se ravive incessamment sous la pression d'harmonies contraintes et tordues; autant de discordances réelles ou apparentes, de déchirements, de coups et de contre-coups, par lesquelles se poursuit, audacieuse au possible et jusqu'à l'excès, cette application peut-être unique de l'Art à la pathologie morale!

Ne sont-ce pas, en effet, des symptômes frappants d'une grave maladie de l'âme que ces transes dont l'accès est coupé par de rares et languissantes rémissions, que ces revirements instantanés, ces convulsions soudaines qui, tour à tour, portent le héros du drame à maudire le philtre auquel il dut le plus terrible des amours,

et à bénir, ne fût-ce que pour un instant[1], la lumière du jour dont le retour offensif venait d'être l'objet de ses fureurs blasphématoires? Quel autre nom donner à ces hallucinations qui, à deux reprises, font dériver tout à coup une imagination affolée par les orages de la douleur et, par une sorte de mirage, lui montrent, flottant au loin, le navire qui ramène la femme adorée! La première fois, cette vision le met hors de lui, l'effare. Ce mot, lancé au-dessus des bonds et des ressauts de l'orchestre : « Il approche, il « approche, » qu'est-il, sinon un cri de rage et d'exécration? La seconde fois, au contraire, elle l'apaise, elle le fascine, elle le berce de l'illusion d'un retour fortuné : « Comme elle s'avance, « heureuse, fière et gracieuse sur la plaine « liquide! » Ce n'est plus un soulèvement de tempête, c'est comme un faible et lumineux sillage, que l'imperceptible réminiscence em-

[1] Lorsque, à l'idée du retour d'Iseult, Tristan abjure avec une sorte de ferveur enthousiaste sa haine du Jour, une évolution digne de remarque se produit dans l'orchestre. L'inversion descendante employée ailleurs pour le motif dominant du Prélude se représente avec le sens qu'une intention formelle de l'auteur en a rendu inséparable. Et ce sens est celui d'une transformation rapide, immédiate ; c'est quelque chose comme une saute de vent en pleine tempête de l'âme.

pruntée à la « Nuit sainte », si calme, si bienfaisante, portée sur un mouvement rythmique si doucement cadencé, que le chœur des Nymphes de la Mer d'*Obéron* lui-même (et ce n'est pas peu dire) ne laisse pas une impression plus rassérénante.

Si longtemps suspendue, si obstinément éludée, la catastrophe se produit enfin. A ce moment, la reprise par la voix d'Iseult, en présence du corps inanimé de son amant, qu'une erreur suprême lui montre vivant encore ou déjà ressuscité, des deux chants par lesquels lui et elle avaient promis l'éternité à leur passion, ranime, par une étreinte plus pathétique que jamais, ces accents voués indivisiblement au Triomphe et au Deuil, à la Mort et à l'Apothéose. Tout s'efface; tout s'éteint. Il ne reste que cette suite de quatre notes pâles, énigmatiques, tant de fois entendues déjà. Placées au terme du drame dont elles marquèrent le point de départ, elles en deviennent l'épitaphe après en avoir été la devise, une devise reproduite, à maintes reprises, mêlées à maintes peripéties. Deux anneaux semblables ferment ainsi, en se rejoignant à ses deux extrémités, cette chaîne harmonique aux nœuds si serrés, aux replis si souples, aux reflets si étincelants. De telles beautés musicales correspondent tout à fait aux émotions que soulèvent les dénouements

tout à la fois funèbres et moralement splendides où s'est plu l'auteur du *Roi Lear*. Si le souvenir de telle scène de la *Tempête*, entre Prospero et Miranda, revient à propos de la scène qui, dans la *Walkyrie*, met en présence cet autre père et cette autre fille, Wotan et Brunehilde, si plus d'un point commun se laisse surprendre entre la fantaisie qui féconda le sujet de *Cymbeline* et celle qui vient de faire revivre la légende de Siegfried, ces rapprochements ne sont pas les seuls qui inclinent à se persuader que par le choix des motifs dramatiques, autant que par l'intensité de cette expression forte, insistante, parfois hyperbolique, qui en est l'âme et la vie, le poète musicien qui nous occupe, l'auteur du troisième acte de *Tristan* et des deux derniers actes de *Parsifal*, mérite bien pour lui-même cet honneur, d'être appelé le plus shakspearien des compositeurs, qu'il a si complaisamment décerné à Beethoven. Cherchez-en un qui puisse revendiquer au même titre ce qu'un maître incomparable de la pensée et du style trouve digne avant tout d'une telle qualification, « ce quelque chose de profond, de « saisissant, d'excessif, qui ébranle à la fois tous « les pôles de la vie, et doit exciter étrangement « les nerfs[1] ».

---

[1] E. RENAN. *Nouvelles Études d'Histoire religieuse*, p. 193.

Pour figurer le tissu mélodique dont il s'attachait à faire l'essence, le fond de ses œuvres, avec cette continuité et cette étroite cohésion qui rendent dépendantes l'une de l'autre jusqu'à une sorte d'indivisibilité toutes les parties dont chacune d'elles se compose, Wagner, on le sait, proposa une comparaison restée célèbre, celle de la forêt. Ce qui est moins connu, c'est qu'avant lui, la même image, prise dans un sens moins déterminé, avait été appliquée aux créations de l'Art musical [1]. On s'aperçoit sans peine que, présentée à propos de *Tannhauser*, elle cadre mieux avec le procédé de composition dont la Tétralogie est le triomphe. Ajoutons que, par un développement significatif, elle anticipe bien plutôt sur d'autres chefs-d'œuvre. C'est quand elle montre l'auditeur, « à mesure qu'il entend un plus grand « nombre de voix distinctes, de modes divers, « reconnaissant pourtant dans ces sons, qui « s'éclaircissent, s'enflent et dominent, la grande, « l'unique mélodie de la forêt; c'est *cette mélodie*

---

[1] « Ce n'est pas la couleur verte, c'est la forêt avec la « gracieuse magnificence de son feuillage qui éveille en « notre âme le ravissement et la douce mélancolie. Appli- « quez cela à l'Art. »

HOFFMANN. *Gazette musicale universelle* de Leipzig, 1810, p. 631.

« *même* qui, dès le début, l'avait saisi d'une « impression religieuse[1]. » Cela nous mène à *Lohengrin* et à *Parsifal;* cela se vérifie avec une exactitude qu'on peut dire absolue, dans *Tristan et Iseult.*

Il est loisible de reprendre la comparaison ainsi transposée pour la présenter sous un aspect un peu différent, si ce n'est pour l'éclairer par quelques observations plus ou moins techniques, faites au cours de ce travail. Dans la Tétralogie, la poésie et la musique, allant de compagnie, poursuivent leur marche tantôt lente, tantôt précipitée, non au hasard des clairières et des fourrés, mais le long d'une allée tournante, élargie, rétrécie à plaisir qui, par bien des circuits, dérobe la vue du terme. A droite et à gauche, cette avenue est coupée par de nombreuses allées ou par d'étroits sentiers qui, divergeant obliquement dans plus d'une direction, tantôt ramènent l'attention sur ce que l'on croyait disparu en arrière, tantôt font entrevoir ce qui doit surgir et se manifester plus tard. Il est de spacieux ronds-points, des étoiles où convergent les voies secondaires, où les perspectives se multiplient en se rejoignant. Il est aussi, plus rarement, tel temps

---

[1] LÉONIE BERNARDINI. *Richard Wagner,* pp. 149 et 150.

d'arrêt propice, telle halte oublieuse, favorisée par la douceur de l'ombre, toute à l'enchantement présent et aux beautés qu'il révèle, sans remembrance des espaces parcourus, sans échappée vers la prochaine aventure[1].

Un bois sacré, une enceinte close, réservée aux initiations, voilà plutôt l'entourage que l'on imagine pour les figures de Tristan et d'Iseult. Le seuil à peine franchi, on voit se dresser un arbre d'apparence funèbre. De ses branches qu'il courbe, de ses ramures qu'il agite, le vent du soir fait sortir des murmures, des rumeurs semblables à des modulations plaintives ou lugubres. Quand on croit s'en éloigner, des tournants imprévus en rapprochent de nouveau. Séparées par des intermittences, tantôt courtes, tantôt prolongées, les reprises de ces sons varient peu; évoluant sans qu'il s'en perde un souffle, elles s'insinuent, elles s'évanouissent à travers l'espace et la nuit qui tombe. La nuit, à son tour, donne le signal de puissants, d'incompréhensibles enchantements.

---

[1] Nulle part, peut-être, ces manifestations musicales, qui sont ou des réapparitions ou des survenances, ne se sont rencontrées et unies en un plus harmonieux épanouissement que dans la scène où se prépare, s'accomplit et s'achève le rêve d'amour et d'héroïsme qui est la délivrance de Brunehilde endormie.

Entre terre et ciel, suspendus à des brises d'une douceur infinie, passent des chants qui ne sont pas de ce monde. De celui-ci, de celui-là, de tous bien plutôt on dirait volontiers avec le bon et sage Hans Sachs : « Je le sens et ne puis le compren- « dre — je ne puis le retenir, encore moins « l'oublier! Le saisirais-je tout à fait, que je ne « saurais le mesurer. — Mais comment saisir ce « qui m'a paru dépasser toute mesure?[1] » Est-ce bénédiction d'en haut, ou bien sortilège? Est-ce un Paradis qui s'ouvre, ou bien un Éden qui va se fermer? A ces clartés harmonieuses succèdent, avec le jour, un grand trouble, des angoisses qui remontent du fond de l'oubli, des transes mortelles. Et quand ce jour néfaste donne sur l'arbre fatidique dont le dernier murmure survit un instant à cette agitation convulsive, pour expirer à son tour, il montre près de lui, sous son ombre, une coupe brisée, la coupe d'où s'est exhalée la vapeur magique qui rendit contagieuse l'ivresse des songes. Ses débris marquent la place

---

[1] Ich fühl's — und kann's nicht versteh'n ; —
Kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen !
Und fass'ich es ganz — Kann ich's nicht messen.
Doch wie auch wollt' ich's fassen,
Was unermesslich mir schien?
Die Meistersinger von Nürnberg, p. 54.

de deux tombes, la place que, suivant la légende, une végétation mystérieuse devait couvrir, couronner à jamais de ses inséparables guirlandes. O vanité définitive de l'Illusion[1]! O puissance rapide, momentanée de l'Illusion, quand c'est le génie de l'Art qui, à la misère des plates mystifications dont se compose la vie, oppose la faveur inestimable de cette hallucination d'une heure!

V.

A propos de la mission remplie par le génie de Wagner dans une des régions les plus élevées de l'Art, le mot de révolution asséné lourdement sans correctif, sonne faux et frappe à côté[2]. Celui

---

[1] Wahn, Wahn!
Ueber all Wahn!
Die Meistersinger von Nürnberg, p. 89.

[2] Parmi ceux qui ont qualifié Wagner de révolutionnaire, les uns l'ont fait sans mauvaise intention; les autres se sont appliqués à forcer l'épithète et à en pervertir le sens. Le critique musical en titre de l'une de nos revues, de la *Revue* par excellence, a pris un autre parti, celui de proclamer que la prétendue révolution était inutile, attendu que Gluck et Méhul l'avaient déjà consommée. *Orphée* et *Joseph* (quels que soient leurs éclatants mérites) dispensant de *Lohengrin*, de *Tristan et Iseult* et de *Parsifal*,

d'évolution, pleinement accrédité de nos jours par l'étude approfondie des lois qui président aux progrès de la Nature et à la marche de l'Humanité, conviendrait bien mieux pour désigner les transformations respectives en vertu desquelles il était réservé au drame lyrique après Weber, à la symphonie après Beethoven, de contracter une magnifique et féconde alliance. Loin de se poser à l'écart de ses glorieux devanciers, l'auteur de cette alliance n'a jamais négligé de montrer, pour ne pas dire d'afficher le respect qui le tenait à la fois rapproché de l'un et de l'autre, et incliné devant tous deux. C'est dans ce rapprochement intime et non dans un orgueilleux isolement que se prépara l'essor de ses inspirations propres, sans le moindre préjudice pour leur indépendance. A la

---

voilà qui est tout à fait original. Un tel épisode de la grande guerre dirigée contre Wagner était bien à sa place dans le recueil où l'auteur du *Fil de la Vierge* fit jadis contre Berlioz, en se couvrant de Rossini, la longue campagne à l'intérieur dont il est amusant de se souvenir. Il ne l'est pas moins de voir cet historien distingué de la musique, M. A. Pougin, emboîter, lui aussi, le pas et faire accroire aux badauds que la découverte du système wagnérien est due à Méhul. Ne le soutient-il pas avec pièces à l'appui ? Les pièces se réduisent, il est vrai, à une innocente et fort pauvre ritournelle de hautbois tirée d'*Euphrosine et Coradin*. (*Le Ménestrel*, n° du 24 février 1884). En cela comme en toute sorte de matières, laissez faire le parti pris : il vous mènera loin.

condition d'être bien comprises et justement appliquées, ces deux expressions, respect et indépendance, réservent d'une part les droits du passé, dont ses détracteurs l'accusent de n'avoir pas fait de cas, et les libertés de l'avenir qui, en dépit d'admirations aveugles à force de zèle, ne sauraient lui être offertes en sacrifice. Si grande, en effet, si mémorable qu'elle doive rester dans l'histoire de l'Art, nulle date ne constitue à elle seule une ère nouvelle.

Après ces deux mots, quiconque aura tenu à embrasser par un ferme et loyal jugement l'ensemble imposant de ces œuvres, ne manquera pas d'en placer un troisième, celui de noblesse.

Ne jamais laisser surprendre, ne fût-ce que dans une seule mesure, la moindre tache d'affectation, le soupçon d'une flatterie adressée à la corruption du goût ou d'une avance faite à sa légèreté, quel titre de gloire ! Et quelle rare exception, en un temps où la Musique, après la Littérature, n'en est plus à compter ses triviales complaisances, ses déchéances forcées ! Quelle preuve de fidélité à l'honneur intellectuel, chez celui vis-à-vis duquel l'improbité de la critique aura franchi toute limite, d'autant plus aisément qu'elle passait pour un devoir !

Le malheur veut qu'entre les exigences de la Démocratie de l'avenir, livrée tout entière à une

activité sans âme, que tempèrent seuls des amusements sans esprit, et les jouissances supérieures dont il sera toujours vrai de dire : *Res severa magnum gaudium,* le défaut d'accord et d'entente doive croître jusqu'à devenir la moins contestable des incompatibilités. S'il est un indice fait pour donner sûrement la mesure de cet écart sans cesse élargi, c'est le plus ou le moins de faveur obtenu par les productions de l'intelligence qui occupent le plus haut degré de la hiérarchie naturelle des genres. Qui se hasarderait, de nos jours, à répondre pour elles du lendemain, si une débilitation intellectuelle et morale que l'on voit déjà, non contente de rendre inaccessibles les sommets, empêcher d'aborder les moindres hauteurs, doit aller augmentant toujours et se communiquant de proche en proche? Mais qui ne garantirait le bénéfice d'une durée indéfinie, ce semble, par voie de renouvellement, à un art tout autre (si c'est bien d'un art qu'il s'agit), à celui qui a l'habileté de se faire le serviteur obséquieux de l'industrie, le parasite du luxe, le complice sinon l'agent provocateur de toute dépravation d'esprit? Le volontaire, le servile abaissement des talents, coûte si peu, et il rapporte tant !

C'est que « la manière basse de plaisanter[1] » a

[1] La Bruyère, *De la Société et de la Conversation.*

pris décidément le dessus. C'est que « l'ignoble qui menace sans cesse[1] », se rend, de nos jours, maître de tout crédit, de toute réputation, de toute fortune, à proportion de ce qu'il ose. Pour condamner ce qui lui est opposé, pour en finir avec ce qui contrarie, en les interrompant, ses ineptes risées, que faut-il ? Deux mots, et rien de plus : C'est ennuyeux. Arrêt sans appel ! Coup de grâce sans retour ! Que voulez-vous ? Avant tout, après tout, il faut bien s'amuser, et « l'admiration n'est pas amusante[2] ». Entre *ennuyeux* et *wagnérien*, la synonymie est riche, ou plutôt n'y a-t-il pas harmonie préétablie ? Demandez-le à MM. Barbedette, Blaze de Bury, Bellaigue, etc., et au *Charivari*. Seulement, il importe de s'entendre sur les conséquences de cette synonymie, et de voir clairement un résultat dès à présent acquis. Qu'une combinaison signée par le compositeur le plus authentiquement français, irrécusablement français, ait le tort, l'unique tort de ne pas répondre ou franchement ou par quelque sournois détour à ce besoin physique, à cette envie de trémousser les jambes, qui est l'instinct musical de la race française ; on ne s'y trompera pas. Pour lui dire

---

[1] Mme de Staël. *De l'Allemagne*, chap. XIII.
[2] Diderot. *Le Neveu de Rameau.*

son fait, à cette musique prétentieuse et vague, pour lui délivrer son certificat d'origine morale, l'exclamation patriotique est là, toujours là, et sur combien de lèvres : « C'est wagnérien ! ».

1884.

HECTOR BERLIOZ

« Un voile épais semble quelquefois
« placé sur les yeux de l'esprit, quand
« on regarde d'un certain côté du ciel
« de l'art, et empêche de voir les grands
« astres qui l'illuminent; puis, tout
« d'un coup, sans cause connue, le
« voile se déchire, on voit et l'on rougit
« d'avoir été aveugle si longtemps. »
(H. BERLIOZ. — *A travers chants.*)

Un peintre distingué et sincère entre tous, M. Fantin-Latour, quitte de temps en temps le pinceau pour le crayon lithographique. La souplesse et la rapidité d'un procédé presque tombé en désuétude lui donnent le moyen non d'afficher (le terme serait malsonnant et tout à fait déplacé), mais de laisser voir par un témoignage sans détour, quoique indirect, ses prédilections musicales. Comparées à la lithographie telle qu'elle a

été employée d'après Prud'hon et Eugène Delacroix, les compositions de M. Fantin-Latour sont comme des esquisses que l'on mettrait en regard de dessins terminés. Par ce qu'elles ont de flottant, de légèrement indiqué, par ce qu'il y a de doucement fondu dans le mélange des hachures, entrecroisées avec habileté, qui en forment les parties ombrées, et les blancs à peine effleurés par le crayon, qui en sont la note claire, elles restent à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Le charme qui s'en dégage est bien celui d'apparitions douteuses, de réminiscences fugitives empruntées à l'art, dont le privilège est de faire prendre leur essor aux plus beaux songes qui puissent captiver l'homme éveillé.

Un premier mouvement, qui n'est sans doute pas le bon, porte sinon à constater un écart, du moins à soupçonner une dissonance entre cette sorte de sujets et ceux auxquels M. Fantin-Latour consacre de préférence sa palette. Ceux-ci livrent bien peu de chose aux fantaisies de l'imagination. Choisis avec soin dans un cercle fort restreint, ils ne dépassent pas les horizons de la vie domestique. Le *home,* animé par le culte des arts, ennobli par l'habitude de la lecture, tel est le milieu naturel de ces jeunes femmes que le peintre aime à nous montrer isolées ou groupées deux à deux. Occupées à un travail d'atelier ou

bien accoudées sur une table avec un livre à la main, une fleur au corsage (on sait, du reste, que M. Fantin-Latour aime les fleurs pour elles-mêmes et les assortit de manière à tirer des groupes qu'elles composent des accords et des oppositions qui ne laissent rien à désirer), elles sont peut-être des femmes du monde à leurs heures, mais sans analogie avec les habituées de courses et de théâtres que représentent les tableaux et les pastels signés par de Nittis, encore moins avec les mondaines qu'affectionne M. Alfred Stevens. Celles-ci ont beau être chez elles; leurs pensées viennent du dehors ou bien y vont, ramenant ou cherchant de ce côté tout l'intérêt et tout le charme de leur vie. Chacune d'elles est à un point différent de la route qui va de la tentation à la jalousie, de la jalousie au repentir ou au remords. D'où viennent-elles, quand leur pied se pose sur le tapis d'un élégant boudoir ou d'une chambre décorée à la dernière mode, il n'est pas bien difficile de le reconnaître. Où vont les modèles féminins de M. Fantin, lorsque, élargissant le cadre ordinaire de ses intérieurs, il représente toute une famille s'apprêtant à sortir; on le devine presque à travers leur silence, tant l'honnête distinction des goûts se laisse lire sur les visages. Gageons que ni le monologue du jour ni l'opérette qui fait fureur ne les attirent. Si le pinceau que

tenait une main gracieuse est mis de côté, si la lecture commencée reste interrompue, la distraction cherchée ne serait-elle pas plutôt une de celles qu'offrent certains concerts de jour consacrés à la vraie musique, et par là n'y aurait-il pas de secrètes intelligences entre les personnages préférés par le peintre et les compositeurs favoris qu'il se plaît à illustrer?

L'un des derniers dessins de M. Fantin qui ont été transportés sur la pierre lithographique représente une figure féminine, tenant de la Muse et de la Victoire, qui passe en volant. Elle détourne un peu en arrière son gracieux visage, et porte, avec une palme et une couronne, une tablette encadrée où sont inscrits quatre noms de grands musiciens [1], pour trois desquels cette liste est déjà une liste mortuaire.

Quand des admirations communes s'entremettent, il est des invitations auxquelles on a peine à résister. La faute en est donc un peu à l'excellent dessinateur si la tentation nous est venue, non de tracer avec la plume un portrait de ces morts dignes de tant de regrets et de ce survivant qui approche à son tour de la gloire, mais de marquer des physionomies si dignes d'attention par

[1] Berlioz, Schumann, Wagner, Brahms. (N. D. L. R.)

quelques touches justes, s'il se peut, par quelques traits qui ne seront, plus d'une fois, que des points d'interrogation.

Telle est l'origine de ces modestes essais. Sur la destinée qui les attend, il n'y a nulle illusion à se faire. Produits en France, écrits apparemment en français, ils présentent une suite d'opinions, un ensemble de convictions incompatibles avec ce que l'on appelle généralement chez nous le goût musical. Un Français, du très petit nombre de ceux qui consentent encore à lire, y chercherait en vain l'amusement, cet amusement tout pur qui est après tout le plus avouable des bénéfices dus à des lectures courantes. Par contre, que d'occasions de se sentir choqué ou blessé! Entre le fond de ce petit ouvrage et la destination que semble lui assigner la langue dans laquelle il est écrit, il existe une contradiction essentielle. Cette contradiction ne saurait prendre fin qu'à une condition, c'est qu'il fût donné à des idées absolument dépaysées de passer dans un autre idiome, c'est-à-dire de retrouver en quelque sorte leur langue naturelle. Ainsi seulement serait corrigé un défaut d'harmonie trop sensible. Ainsi, entre l'auteur et le petit nombre de ceux qui se hasarderaient à faire connaissance avec ses idées, l'accord s'établirait.

Un mot encore sur ce point. « La musique est

le plus sensuel de tous les arts[1]. » Cette définition fut donnée au nom de l'orthodoxie catholique par l'un de ses plus fidèles représentants, et le rationalisme scientifique, qui dispute actuellement à cette orthodoxie la direction de l'esprit français, ne pourrait faire mieux que de l'adopter de son côté sans scrupule. Elle a donc la bonne chance d'être éminemment, doublement française, à une condition toutefois, c'est qu'elle vise uniquement le genre de musique qui est à la portée de notre race, parce qu'il lui donne l'écho de ses sensations de prédilection. Quant à transformer un pareil jugement en une formule absolue, en un arrêt rendu au nom de l'esthétique, voilà qui serait la plus éclatante des hérésies en matière d'art. La meilleure preuve que l'auteur des pages qui suivent pût donner et de la force qu'il reconnaît à une hérésie de ce genre et de son peu de disposition à y tremper, c'était d'avoir, jointe au courage de les écrire, la certitude qu'elles ne supporteraient pas, autour de lui, la lecture.

Style descriptif, Lyrisme, tels sont les deux

---

[1] De Laprade. *Le sentiment de la Nature avant le christianisme* (p. LIV de l'Introduction).

mots qui se présentent, quand il s'agit de Berlioz et de ses œuvres. L'application qui s'en fait à ses compositions de début, à l'espèce d'autobiographie idéale qu'elles contiennent, n'admet aucune réserve. Sa propre passion du moment transformée en rêverie exaltée s'identifie avec ce motif principal qu'on a justement appelé après lui une idée fixe. Ce motif a ses intermittences comme dans la *Symphonie fantastique,* ses retours que précèdent de longues suspensions comme dans *Lélio*. Cette passion qui éclaire et échauffe tout autour d'elle a des feux singulièrement tournants, témoin la bizarre interversion qui a fait transporter d'un objet aimé à un autre la dédicace morale de la *Symphonie* [1]. Voilà l'élément tout personnel qui occupe le centre de l'œuvre, qui en est l'âme et en constitue l'unité. La variété lui vient de cette suite de scènes qui mènent l'auditeur des terreurs et des divertissements bruyants de la vie aux apaisements souverains de la nature, qu'un orchestre si neuf et déjà si habilement nuancé propose successivement comme autant de diversions impuissantes, comme autant de fortes réactions qui échouent.

---

[1] Voir le travail si complet et si remarquable consacré à Berlioz par M. Edmond Hippeau, sous ce titre : *Berlioz intime* (Paris, 1883).

Plus tard, lorsqu'il choisit suivant sa fantaisie pour les traduire en musique un certain nombre de situations dans le drame shakspearien *Roméo et Juliette,* c'est bien encore une pensée analogue qui, pour une grande part, préside au choix et à la distribution des éléments essentiels de son nouvel ouvrage. Empruntée à l'*andante con moto* qui termine le dialogue, pour reparaître tour à tour dominante et comme mourante, dans l'*adagio* que Berlioz considérait comme l'expression la plus parfaite de son génie, la phrase principale que chante Roméo, tantôt intacte, tantôt démembrée et brisée, a bien la valeur et la portée d'un motif dominant. Bruits de rixe et provocations meurtrières, conte de fée brodé par l'orchestre, joyeux tumulte de fête et navrantes funérailles, tout cela passe et tourne autour de ces notes passionnées qui peuvent éclater jusqu'à devenir un cri de désespoir et d'horreur.

Entre le début de l'admirable *adagio* et celui de l'*Intermède* des *Troyens,* qui mériterait la même réputation, il est des analogies faciles à reconnaître. Cet *Intermède,* lui aussi, n'est-il pas une nouvelle, une dernière preuve en faveur de ce que l'on peut appeler le mode d'expression vers lequel incline le plus naturellement le génie de Berlioz?

Le compositeur ne se contente pas de reculer à

l'arrière-plan cette scène de la grotte entre Didon et Énée, qui était le point culminant de son drame ; il procède à son égard par voie de prétérition. A peine si quelques notes chantées se mêlent à cette symphonie, à ce *tableau musical* (le mot est de Berlioz, qui l'a employé dans une autre occasion). Les nymphes et les faunes passent et disparaissent, la tempête éclate, les invocations à l'Italie retentissent. Au milieu de tout le reste, deux pensées musicales prennent et reprennent un doux et persistant ascendant : l'une, cette fanfare étrange, mystérieuse, si éloignée de rappeler ce qui porte le nom vulgaire d'air de chasse ; l'autre, cette suave et limpide mélodie qui s'élève au-dessus des jeux paisibles des naïades. L'une et l'autre, la seconde surtout, avec ce qu'elle exhale de tendresse oublieuse et reposée, semblent franchir les limites de cette scène agitée et nous apporter un écho de ce qui se passe entre les deux personnages principaux du drame, de ce que le grand musicien a voulu dérober derrière le voile, tantôt obscurci à plaisir, tantôt redevenu transparent, de sa symphonie pittoresque.

S'agit-il d'un texte emprunté non plus à Virgile, mais à Gœthe, de cette chevauchée vertigineuse de Faust et de Méphistophélès à travers les ténèbres, dont Berlioz a fait la *Course à l'abîme* ? Là

encore, usant avec liberté, suivant ses tendances personnelles les plus accusées, de la donnée poétique choisie par lui, il met en relief ce que Gœthe avait laissé dans l'ombre la plus indécise. Il montre des femmes et des enfants agenouillés au pied d'une croix[1]. C'est qu'il lui fallait cet alliage de pieuse et pathétique tendresse pour tempérer ce que la page dont il s'inspirait présentait de purement fantastique.

L'importance respective prêtée à l'élément lyrique et à l'élément descriptif, l'assignation des emplois variés que le second de ces éléments peut recevoir font naître ou favorisent les effets de contraste. Nul compositeur n'a su tirer de ce genre d'effets un aussi heureux parti. Mieux vaut dire que le contraste, chez Berlioz, éclate à tout propos, qu'il s'agisse des scènes qu'il groupe en un même ensemble, ou bien des modes d'interprétation très divers dont il use pour tel genre

---

[1] Serait-il téméraire de reconnaître dans cet épisode ainsi modifié la trace d'une de ces impressions toutes personnelles que Berlioz se plaisait à faire revivre sous la forme musicale ? Nous savons par lui-même quelle émotion lui avait causée dans sa jeunesse la procession des Rogations « le cortège arrêté au pied d'une croix de bois ornée de feuillage... sa marche lente... sa mélancolique psalmodie. » — (Voir le récit vivement senti que M. Hippeau s'est plu à reproduire dans *Berlioz intime,* p. 186.)

spécial, le genre religieux, par exemple, ou bien de la physionomie complexe et jusqu'à un certain point contradictoire de plusieurs de ses personnages.

Avec ses mélopées sépulcrales, qui circulent traînantes autour de cette note unique, arrêtée, que tour à tour les voix et l'orchestre répètent obstinément, le *Convoi funèbre de Juliette* traduit en perfection la fixité morne de la douleur et ce vœu de perpétuité que prononcent les regrets, lorsqu'ils sont récents et intacts. L'effet produit est d'autant plus saisissant que l'entrain, le brio lumineux de la fête viennent à peine de s'éteindre comme de brillants reflets brusquement perdus dans des ombres épaisses. Qu'il y a loin des formidables retentissements du *Tuba mirum* aux sonorités adoucies, fluides et diaphanes de l'*Apothéose de Marguerite* qui couronne le *Faust* et du chœur mystique qui termine la trilogie sacrée de l'*Enfance du Christ,* deux morceaux pour lesquels Berlioz a confessé une prédilection bien motivée, deux morceaux presque sacrifiés dans l'exécution des œuvres dont ils forment la conclusion, non seulement à cause de la place qu'ils y occupent, mais aussi parce que rien n'est moins efficace pour retenir l'attention lassée d'un public prêt à s'échapper que leurs qualités mêmes, dont la précieuse discrétion se refuse à tout éclat!

Il est intéressant de rapprocher du chant funèbre de *Roméo et Juliette* certaine page du *Kyrie* de la Messe des morts qui en contient le germe, mieux encore l'Offertoire *(Chœur des âmes du purgatoire)* avec le parti pris qui fixe les voix sur deux notes *la* et *si* bémol, psalmodiées cinquante-six fois de suite. Le chœur mystique qui devait être écrit plus tard pour l'*Enfance du Christ* peut, à son tour, être comparé au *Quid miser,* au *Quœrens me.* Prise en elle-même, cette Messe des morts offre à l'étude du contraste en général et de la manière de s'en servir, qui est celle de Berlioz, un texte aussi riche que possible. Plus d'une fois, en l'écrivant, son auteur a dû considérer comme le commencement de la sagesse et la condition essentielle de l'inspiration, la crainte de faire comme avaient fait Mozart et Cherubini, ses illustres devanciers. Il n'en a pas moins composé une œuvre pleine de surprenantes et de troublantes beautés. De ces surprises, de ce trouble, l'opposition, l'antithèse est, sinon la raison unique, du moins l'élément principal. Ici, opposition entre le style de tel morceau et celui du morceau qui le suit immédiatement, si l'un, par exemple, est l'écrasant *Tuba mirum,* et l'autre, le *Quia sum miser,* avec les timides effusions et les anxieuses réticences qui, interrompues sans effort et régulièrement reprises, en

font le partage ; là, opposition entre les manifestations de sentiments contraires qui ne sortent pas des limites d'un seul morceau. Et ces manifestations elles-mêmes peuvent être ou simultanées ou successives. Elles sont simultanées dans le *Dies iræ,* là où les parties vocales élevées font entendre ces notes groupées deux à deux, avec accent très marqué sur la première, de manière à redoubler leurs soupirs, leurs sanglots, qui le cèdent peu à peu aux frissons de l'épouvante. Elles sont successives vers la fin du *Rex tremendæ,* lorsque les grondements de l'orchestre s'interrompent pendant quelques instants seulement pour livrer passage à la simple supplication qui s'abrège en une note syncopée suivie d'une note enlevée. Dans tout le cours du morceau n° 8 *(Hostias),* les reprises graves et soutenues des parties de chant alternent uniformément avec l'émission grossie et renforcée, autant qu'elle peut l'être, par les sonorités groupées de huit trombones, de l'accord dont ces parties vont diviser entre elles les notes composantes. Que cette alternance, que cette manière de donner le ton et d'y insister, produise des effets qui tiennent à l'association, au groupement, soit; il n'en est pas moins vrai que la diversité frappante des timbres qu'implique cette sorte de dialogue entre les voix et une seule famille d'instruments y

introduit une intention manifeste d'antithèse.

Enfin, la contradiction entre le sens que l'auditeur attache naturellement à telles paroles sacrées et celui que le musicien en a tiré, n'est-ce pas encore un effet de contraste et n'est-ce pas celui que produit le *Lacrymosa* de Berlioz? S'il faut en croire l'auteur, ce morceau eut la bonne fortune d'obtenir ce qu'on appelle un succès de larmes. Ce genre de succès n'aurait-il été dû, principalement, au motif chanté d'un tour mélodique tout à fait italien, que ramènent tour à tour, au milieu du morceau, les tonalités d'*ut* majeur et de *la* majeur? En tout cas, il semble bien incompatible avec les parties dominantes de ce magnifique morceau, qu'il s'agisse de la péroraison, où s'annonce, dirait-on, le grand chœur de la Réconciliation de *Roméo,* ou bien de ce début agité par le retour régulier des secousses, des sursauts à contre-temps que multiplie un rythme implacable, bizarre, terrifiant certes, mais nullement touchant, comme l'est au suprême degré le *Quœrens me.* On dirait que Berlioz s'est attaché avant tout à la seconde partie du texte qu'il traduisait, au membre de phrase qui parle du Jugement et que, dans le partage impliqué par ce mot, c'est aux clameurs, aux grincements de dents qu'il a entendu assigner une place privilégiée. Tout au moins, les élus n'occupent ici que

le second rang et les mouvements tumultueux, les violents tressaillements de l'orchestre et des voix qui viennent en avant, répondent infiniment mieux aux visions du dernier jour, que la placidité relative du morne début qui donne le ton au *Dies iræ* lui-même.

Qui ne s'en rapporterait à Wagner, lorsqu'il vante les mérites de l'orchestre de Berlioz, de cet orchestre qui, dès l'abord, éclipsait, repoussait à un rang inférieur les tentatives faites jusque-là par l'École française? A ce point de vue encore, les oppositions se multiplient, les antithèses abondent dans l'œuvre du maître. Tantôt il concentre ses masses instrumentales, tantôt il les divise; tantôt il assemble et appesantit ses notes pour frapper violemment sur un même point; tantôt il les allège et les éparpille. L'ouverture du *Carnaval romain* fait passer comme d'éblouissantes traînées de sons de telle à telle région de l'orchestre avec une habileté comparable à la prestesse sûre, infaillible de l'exécutant qui porte l'archet d'une corde sur l'autre ou fait glisser ses doigts sur les notes d'un clavier. Tels, mais plus fréquemment amenés et ménagés avec une habileté souveraine, s'épancheront chez Wagner ces larges et frémissants courants, dont il aimera, lui, à faire jaillir des tubes de ses puissants instruments de cuivre la dernière onde, le jet le plus retentissant.

Ailleurs, au début de l'ouverture du *Roi Lear* ou bien encore dans *Roméo et Juliette,* au moment où le prince intervient pour apaiser les querelles qui mettent aux prises les serviteurs des Capulets et ceux des Montaigus, l'orchestre prête celles de ses voix dont le ton convient le mieux à la déclamation, à la proclamation, et, dans le *Roi Lear* surtout, cette déclamation a quelque chose de si largement expressif qu'elle semble préluder au fameux prologue instrumental de la scène du mancenillier dans l'*Africaine.* L'accompagnement de l'air de Méphistophélès : *Voici des roses,* dont celui du Cardinal dans *Benvenuto Cellini* formait comme une préparation plus ou moins lointaine, est tout entier rejeté vers la basse ; parti pris qui favorise une association plus grave et plus intime avec le chant. Les timbres destinés à imprimer à une scène un caractère lugubre et morne sans monotonie ne se trouvent-ils pas, mieux assortis que nulle part, à la fin des *Troyens* dans le chœur des prêtres de Pluton ? C'est la légèreté même que le scherzo de la *Reine Mab,* avec cet essaim de notes ailées, piquantes, qui s'échappe des instruments à vent et à cordes, alternant à de très faibles intervalles. On n'en finirait pas si on voulait désigner avec preuves à l'appui ce que Berlioz sait obtenir de chacun des instruments pris en soi et montrer comment, à cet égard, la parfaite

justesse de son goût reste à l'unisson de son génie. Qu'il suffise de saisir au passage dans la Course à l'abîme *(Damnation de Faust)* certaines notes de hautbois aigrement stridentes et vraiment *vipérines* (comme on l'a dit du même instrument à propos de l'emploi que lui donne Gluck), ou bien de rappeler les vagues suspensions, les fréquentes reprises de ces parties de cor qui, dans l'*Intermède* des *Troyens,* ne retenant de la fanfare que le rythme, murmurent des plaintes amoureuses et des soupirs étouffés.

Enfin, c'est une dernière sorte de contraste que celle qui tient à certaines inconséquences qu'il n'est pas difficile de relever chez les personnages que Berlioz appelle à vivre de la grande vie de l'art. Inconséquence heureuse s'il en fut, que celle qui introduit dans ce rôle de Méphistophélès l'air déjà cité : *Voici des roses.* Rien de plus contraire à l'idée d'une personnification satanique, que cette inspiration si calme, si élevée. Là, et là seulement, le compagnon de Faust cesse d'être le *malin,* pour se transformer en un génie protecteur et bienfaisant ; jusqu'à un certain point il devient un démon dans l'acception favorable qu'avait conférée primitivement à ce mot l'esprit hellénique[1]. Invraisemblance non moins étrange, celle

[1] C'est exactement le sens que reçoit le mot *daimôn*

qui prête de beaux élans vers la vie pastorale à cet artiste raffiné, doublé d'un spadassin, que fut, de son aveu même, Benvenuto Cellini. Celle-là nous a valu l'air : *Sur les monts les plus sauvages*, dont les premières notes devaient reparaître tout au commencement du *ballet des Sylphes* de la *Damnation*. Berlioz avait à placer un transport lyrique qui valait bien la peine d'être noté. Il l'a mis sous le nom de son Benvenuto ; au fond c'est à Lélio, c'est à Harold que revenait le droit de l'exprimer, ou plutôt c'est Berlioz qui, pour son propre compte, chante en ranimant par le souvenir ses exaltations juvéniles, comme il le fera plus tard encore, ayant, cette fois, Chorèbe pour prête-nom[1].

Après Berlioz, il était réservé particulièrement à ce représentant éminent de l'École française qui est M. Saint-Saëns d'user avec succès, pour l'expression musicale, de ce même moyen puissant de captiver l'attention. Chez lui le contraste devrait offrir un caractère plus impersonnel et moins subjectif, en même temps qu'affecter une importance plus ouvertement déclarée. Comment

---

dans l'invocation à Zeus de M. Leconte de Lisle, si énergiquement traduite par M. Massenet *(Les Érynnies)*.

[1] Air : « Mais le ciel et la terre » dans la *Prise de Troie*.

oublier cette belle composition intitulée *La Lyre et la Harpe,* où le contraste, grâce aux conditions d'alternance qui le font valoir en le redoublant, est comme le rythme intellectuel, le balancement intime et obligé de l'œuvre? La même remarque serait justifiée encore avec une évidence plus ou moins frappante par des œuvres purement instrumentales, telles que le *Rouet d'Omphale,* la *Danse Macabre,* partagée entre un ricanement sec et la douloureuse angoisse que ce ricanement bafoue, *Samson et Dalila,* où la protestation de la force vaincue et soumise domine, ne fût-ce que pour un instant, la légère et triomphante malignité de la faiblesse féminine. Enfin, pour en revenir au drame musical proprement dit, serait-il bien aisé de citer à côté du finale du premier acte de *Henry VIII* d'autres exemples aussi saisissants, aussi profondément tragiques, se rapportant au même ordre d'effets? C'était vraiment pénétrer au cœur de son sujet et lui arracher pour le produire au jour ses derniers secrets, que d'établir et de poursuivre un pareil dialogue musical entre la déclaration d'amour et le *De profundis* qui accompagne les derniers pas du favori marchant au supplice; que de faire s'appeler et se répondre avec des accents d'une si frappante netteté le caprice sensuel qui offre le partage d'un trône et le caprice sanguinaire qui s'exerce à

jouer avec la hache ; scène capitale d'une grande œuvre dont le sens caché, le sens terrible éclate là tout entier, sur ce point culminant où des termes extrêmes, des éléments contraires se rapprochent, se touchent, tendent à se confondre.

Le contraste est un des facteurs de ce qu'on appelle proprement l'*humour*. Si l'art musical est susceptible de caprices vraiment humoristiques, cette appellation reviendrait de droit au bizarre accouplement de la *Ronde du Sabbat* et du *Dies iræ*, dont Berlioz a fait l'épilogue de sa Symphonie fantastique. L'*épithalame grotesque* de *Béatrice et Bénédict* inclinerait plutôt vers la parodie, et la fugue pour rire de la *Damnation de Faust* n'est autre chose qu'une imitation ironique, une sorte de caricature tracée avec des notes.

Faire rimer dans la poésie musicale l'enthousiasme avec le sarcasme serait chose assez difficile et qu'en tout cas Berlioz n'a pas tentée. Mais, comme écrivain, il a usé mieux que personne du droit de rapprocher et de mettre en contact ces deux dispositions d'esprit si contraires. Seulement ses admirations restent trop ferventes pour admettre l'ombre de la plaisanterie, et l'absence de gravité caractérise essentiellement l'*humour*[1].

---

[1] Voir l'analyse à la fois si profonde et si ingénieuse des

Si les convictions graves et fermes de Berlioz firent de lui le premier de nos critiques d'art musical, c'est ailleurs, c'est dans plus d'une page incisive et mordante de ses écrits si variés qu'il serait curieux de rechercher des traits d'*humour* proprement dits.

Du reste, entre le caractère même de Berlioz et sa destinée, n'y a-t-il pas un contraste ou plutôt un conflit vraiment tragique ? Quel nom conviendrait mieux à ce supplice d'un homme de génie dont les créations, si elles ne sont pas absolument incompatibles avec le goût musical de la nation à laquelle il appartient bien plutôt par son origine que par ses facultés exceptionnelles, ne seront jamais, en dépit d'hommages apparents où l'ostentation a une large part, vraiment senties parmi nous que par une rare élite ? Ce supplice dura autant que la vie de Berlioz ; il lui arracha, au lieu de banales protestations, l'accès d'ironie suprême qui lui fit placer, en forme d'épigraphe avant la première page de ses Mémoires, puis comme une épitaphe inscrite sur la dernière, la traduction et le texte des vers terriblement humo-

---

vraies conditions de l'*humour*, par laquelle M. Paul Stapfer a éclairé et, on pourrait ajouter, épuisé le sujet (*Shakspeare et l'Antiquité*, 2e partie, pp. 447 et suivantes).

ristiques par lesquels le Macbeth de Shakspeare bafoue le ridicule néant qu'on appelle la Vie.

Un conflit tragique ! Ce mot nous ramène à examiner rapidement la question de savoir jusqu'à quel point les œuvres de Berlioz destinées au théâtre sont franchement dramatiques. Lui-même a dit (et nul ne songerait à excepter *Benvenuto Cellini, Béatrice et Bénédict, les Troyens* de cette appréciation strictement équitable) : « Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres ou le calme le plus profond[1]. »

Il cite comme pièces à l'appui l'*Enfance du Christ*, la scène du ciel dans la *Damnation de Faust*, et le *Sanctus* de sa *Messe de Requiem*, oubliant que le *Septuor* des *Troyens* avait parfaitement le droit d'être compris dans cette courte énumération.

Assurément, le mot *dramatique*, pris *lato sensu*, représenterait naturellement un équivalent ou un

---

[1] *Mémoires*, p. 461.

abrégé de la définition donnée par Berlioz. Mais le même mot ramené à une acception plus étroite implique, comme une condition essentielle de l'action tragique, le jeu de passions contraires, c'est-à-dire le conflit dont nous parlions tout à l'heure. Ce conflit qui éclate avec tant de puissance dans tel *finale* de *Henry VIII*, de *Don Carlos* ou d'*Otello*, dans tel ensemble de *Tannhauser*, dans telle magnifique scène du premier ou du deuxième acte d'*Hérodiade*[1], est-il bien facile de le découvrir dans le drame lyrique de Berlioz? Serait-il tout à fait paradoxal d'avancer que, s'il figure vraiment en quelque endroit de son œuvre, ce serait dans le prologue querelleur et tapageur de *Roméo et Juliette*[2], lequel précisément n'est pas écrit pour la scène?

---

[1] *A mon approche, quel trouble!* (scène V du 1er acte) — *Allegro* final du 2e acte. — La page de Berlioz qui se prêterait le mieux à une comparaison avec la belle page de Massenet, citée en premier lieu, est bien le récit de la mort de Laocoon dans la *Prise de Troie*. Cette analogie ne résulte pas seulement de la puissance soutenue des effets, elle réside dans la conception générale des deux morceaux et dans le plan adopté de part et d'autre. Seulement, le récit de Berlioz est un fragment d'épopée mis en musique, et, là encore, il n'y a pas conflit.

[2] Ce prologue motive une singulière observation. Il était arrivé à Berlioz de diriger contre le duo d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, où Achille et Agamemnon font assaut

Ces magnifiques ensembles qui s'appellent le *Serment de la Réconciliation* (Roméo et Juliette), le chœur *Gloire à Didon,* le *Septuor* des *Troyens,* le chœur de *Benvenuto Cellini : Honneur aux maîtres ciseleurs,* et le grand finale carnavalesque du même opéra, supposent non le conflit, mais au contraire le concours dans un sentiment ou dans un entraînement commun de tous ceux qui y participent. Que ce sentiment commun soit de nature à éclater ou à faire explosion ou bien qu'il ne sorte pas des limites de la rêverie la plus sereine, la plus purement contemplative ; que cet entraînement se traduise par les notes lancées en l'honneur de l'art, avec un si mâle et si franc enthousiasme, que le grand musicien s'est plu à

---

de colères et de menaces, une critique parfaitement fondée, mais enveloppée de réserves spirituelles et respectueuses à la fois plus que suffisamment justifiées par l'admiration de l'auteur des *Troyens* pour l'auteur d'*Armide.* N'est-il pas curieux de voir Berlioz reprendre pour son compte, à l'usage de la querelle allumée entre Capulets et Montaigus, la formule de Gluck, le trille obstiné qui la caractérise, et qui mieux est, avoir raison et réussir pleinement en la reprenant ? Banale et presque vulgaire, quand il s'agissait de traduire le courroux majestueux de deux héros, dont l'un s'appelle le *Roi des Rois,* elle redevient tout à fait opportune entre gens de bien moindre noblesse, qui se disputent et en viennent aux mains.

enchâsser dans des dessins d'orchestre travaillés à la façon des plus fines œuvres de la plastique, ou bien qu'il s'empare d'une foule entière affolée par le plaisir, et que le compositeur, avec des souvenirs d'Italie ranimés, exaltés par sa puissante imagination, nous rende ce brouhaha de fête publique, de carnaval romain tellement assourdissant en même temps que si clair et, qu'on nous passe l'expression, si logiquement désordonné ; ici comme là, ce qui ressort et domine, ce n'est pas une lutte[1], c'est un accord de sentiments tranquille ou bruyant, mais toujours et, avant tout, un accord. Hymne à la concorde, hommage grandiose de reconnaissance rendu par un peuple à sa reine, accalmie harmonieusement cadencée, tumulte d'une mascarade populaire arrêté, dompté, ramené, sans rien perdre de sa fougue et de son brio, aux conditions d'un « tableau musical » de la plus haute valeur, tout cela, sous des diversités manifestes, présente ce caractère

[1] Dira-t-on que le chant mis par le compositeur dans la bouche d'Énée, au moment où il va quitter Carthage, est consacré à l'expression d'une lutte morale ? Soit ; mais il importe de remarquer que la lutte dont il s'agit est celle d'une âme aux prises avec elle-même, et que, parmi les formes et les combinaisons d'ordre tragique, la plus voisine du lyrisme, quand elle ne relève pas exclusivement de lui, est assurément le monologue.

commun de ne faire prédominer sans partage qu'un ordre de sentiments à la fois, de prêter un écho puissant à une sorte d'unanimité morale sans divergences et sans discordances. Régulièrement soulevés ou paisiblement aplanis, resserrés ou dilatés jusqu'à déborder, tant de flots d'harmonie ne forment qu'un seul courant qui coule ou se précipite dans le même sens.

S'agit-il de scènes où les masses chorales n'interviennent pas, là encore l'originalité de Berlioz, le charme irrésistible qu'il exerce, sont en raison directe de la consonnance morale qui persiste entre ses personnages. Son plus beau duo d'amour, placé en quelque sorte sous l'invocation de l'auteur du *Marchand de Venise* par l'origine et le choix du texte, est celui d'Énée et de Didon, rêve extatique traversé par de flatteuses réminiscences. S'il s'est souvenu cette fois de Shakspeare, il n'a pas songé à Musset en écrivant le merveilleux nocturne à deux voix de *Béatrice et Bénédict,* et cependant on n'imagine pas un développement musical plus poétique et plus parfait de ce titre : *A quoi rêvent les jeunes filles.* Il en est un peu autrement dès que les agitations nécessaires de l'action réclament leur part. Entendez plutôt le dialogue de Cassandre et de Chorèbe, dans la *Prise de Troie.* Est-ce qu'en passant du beau chant, si largement affectueux :

Reviens à toi, Vierge adorée, au maladroit *Allegro : Quitte-nous dès ce soir,* on ne se sent pas précipité, comme par une chute subite, des régions du rêve en pleine réalité? Comme il est temps que le genre descriptif assure au compositeur cette revanche qui est l'*Entrée d'Andromaque*! Pour la même raison, le duo : *Quand des sommets de la montagne,* est un des morceaux les plus médiocres de l'opéra de *Benvenuto,* un morceau dont la faiblesse dépasse l'insignifiance et touche à la vulgarité.

Quoique le sujet en ait été choisi par Berlioz lui-même, *Benvenuto Cellini* montre ce que certaines exigences de convention peuvent coûter à un autre compositeur et par contre-coup au librettiste qui travaille de concert avec lui. En ce qui est des sujets adoptés par le grand compositeur sans le moindre soupçon de commande et traités avec une indépendance sans mélange, les nécessités de l'action, les convenances de l'intrigue ne sont guère pour lui qu'une gêne dont il faut se débarrasser, coûte que coûte, ou un souci tout à fait négligeable. La manière de composer telle qu'il nous la fait connaître pour son *Faust,* telle qu'il la pratiquait sans doute en tout et partout, montre bien à quel point chez lui le lyrisme primait le drame. Elle donne à un penchant favori ce qu'elle refuse à l'esprit de suite, cette sorte

d'interversion si fréquente en vertu de laquelle viennent en avant et dominent les parties de telle ou telle de ses œuvres qu'on peut appeler contemplatives, et qui représentent bien souvent un superflu, un magnifique superflu, tandis que les parties essentielles du drame, celles qui constituent le nécessaire, restent relativement sacrifiées.

Ce nécessaire, il le cherche après coup avec « acharnement », c'est son mot; mais durant la poursuite, il lui arrive plus d'une fois, comme il l'a dit à propos de *Béatrice et Bénédict,* comme il aurait pu le dire à propos de *Benvenuto Cellini,* de se perdre dans les « broussailles ». Il en est de ces broussailles, dont la banale contexture oppose comme un repoussoir aux trois ou quatre ravissantes éclaircies de sa comédie musicale, il en est, et d'assez épineuses, dans la *Prise de Troie,* tandis que nul embarras de ce genre ne nuit aux *Troyens à Carthage.*

Tendre les fils et remplir les intervalles d'une intrigue, nouer des transitions, serrer la trame d'une action tragique, en se souvenant de cette recommandation d'un poète latin, ami, lui aussi, du *divin* Virgile[1] :

..... *Tantum series juncturaque pollet,*

[1] La dédicace : *Divo Virgilio* figure en tête de la par-

c'était là, en effet, pour Berlioz, battre les buissons sans espoir d'être sérieusement payé de ses peines. Tâche ingrate pour un créateur de génie, le plus exposé de tous, peut-être, à retomber au-dessous de lui-même, lorsque la liberté illimitée de l'inspiration ne le reportait pas à son vrai niveau, à ce niveau qui dépasse tellement la commune mesure. Ce n'est pas à lui, en effet, qu'il fut jamais permis d'appliquer l'aphorisme banal : *Qui peut le plus, peut le moins.* Le *plus,* pour lui, c'est tel air, tel chœur destiné à entrer plus tard dans son *Faust,* et qu'il cite pour l'avoir entendu intérieurement, suivant les hasards du voyage et de l'inspiration, soit en Bohême, soit en Hongrie, soit même en plein Paris. Sans la moindre préoccupation de la place précise que l'un ou l'autre de ces morceaux isolés serait appelé à remplir et des passages intermédiaires par lesquels ils se rapprocheraient et se rejoindraient, il les notait comme à la lueur soudaine d'un éclair. Le *plus,* c'est encore chacun des trois magnifiques monologues qui marquent trois points culminants dans la *Damnation de Faust,* c'est-à-dire

---

tition des *Troyens.* On sait que Berlioz a de plus donné dans cet ouvrage une traduction musicale de deux beaux vers du poète latin appropriée avec un art exquis.

l'air chanté par Méphistophélès sur les bords de l'Elbe, dont il a déjà été question, la méditation solitaire de Faust, dans son cabinet de travail, qui ouvre la seconde partie de cette légende dramatique et l'*Invocation à la Nature* qui est contenue dans la quatrième : — l'une, avec les enlacements insidieux de cette harmonie qui va glissant et serpentant jusqu'au moment où la plus éloquente des dissonances[1] fait éclater un dernier cri de douleur; — l'autre, par le juste équilibre maintenu entre le chant et l'orchestre, rendant avec une telle ampleur les mouvements mystérieux et les fécondes agitations de la vie universelle et, au-dessus d'eux, les élans d'un esprit superbe et dominateur.

Ainsi sont entrés dans le poème des *Troyens à Carthage* bien d'autres épisodes, ou lyriques, tel que ce chant du jeune Hylas, inspiré par le regret de la patrie absente, qui est l'idéal même de la nostalgie, ou purement descriptifs, comme les entrées des matelots, des constructeurs, des laboureurs (celle-ci est une vraie merveille par la douceur agreste de sa mélodie, la sobre gaieté de son rythme, et l'aisance des modulations que fait

---

[1] Le *fa* dièse mineur donné par la voix sur un accord ainsi composé : *la* dièse, *ut* dièse, *mi* et *sol*.

valoir l'alternance des timbres, jusqu'à cette cadence finale que prépare une si heureuse transition entre la tonalité de *si* majeur et celle de *si* mineur).

Berlioz s'était plu à faire ressortir la justesse de caractère que doivent à une heureuse adaptation des motifs musicaux les trois morceaux de *Guillaume Tell* de Rossini qui, signalant successivement l'arrivée des laboureurs, des pasteurs et des pêcheurs, sont comme la représentation juste et la fidèle expression vocale des habitudes, des occupations favorites des cantons helvétiques[1]. Serait-ce par une louable émulation, par une sorte d'hommage rendu à ses admirations juvéniles que Berlioz aurait voulu caractériser à son tour et à sa façon trois des principales actions de la colonie tyrienne établie à Carthage? Il est certain en tout cas que ce défilé relevé par de charmants effets d'orchestre, concourt, avec le magnifique chœur : *Gloire à Didon,* à tempérer, sinon à sauver, la concession légère, peut-être nécessaire, que le maître a cru devoir faire au même instant. On ne peut guère se dissimuler,

[1] Voir dans le *Contemporain* du 1er février 1882 la réédition avec quelques variantes, autorisée par Mme Chapot, nièce de Berlioz, et par son mari M. le colonel Chapot, de l'analyse musicale de *Guillaume Tell.*

en effet, qu'il y a beaucoup de *bravoure* dans l'air que la Reine de Carthage chante et recommence à chanter.

Hors-d'œuvre purs, le chant d'Hylas, l'entrée des laboureurs, etc. Mais sans ces hors-d'œuvre, la simplicité du sujet antique que Berlioz préféra pour en tirer la plus classique de ses œuvres, suffisait-elle à tout ? En juxtaposant les pièces de cette splendide mosaïque musicale, il appréciait comme il convient le mérite intrinsèque de tel ou tel fragment précieux qu'il y insérait. On lui fit assez voir, en imposant à son œuvre les mutilations d'usage, qu'aux yeux du grand nombre ce qui ne se rattache pas étroitement au sujet, à l'action, ne saurait tirer de soi la moindre recommandation[1]. Le duo entre Anna et Didon fut épargné comme se rattachant intimement au sujet ; mais on lui fit l'injure de le trouver trop long ; on mutila en idée, par le désir, cette merveilleuse application de l'art musical à l'analyse psycho-

[1] C'est en vertu du même principe que, dans le *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, toutes les fioritures du rôle de Dinorah sont et seront toujours glorifiées, tandis que les chants épisodiques du troisième acte, pleins de couleur et de vie et auprès desquels bien des pages de cette partition inégale pâlissent, ont tant de peine à se faire aimer pour eux-mêmes.

logique, l'une des plus adroitement conduites que le théâtre puisse offrir. La définition est acceptable, nous le croyons, pour quiconque daignera étudier d'un peu près en leurs tours, détours et retours, avec les malicieuses répliques et les sous-entendus de l'orchestre, les suggestions d'abord timides d'une sœur qui devine le nouvel amour de sa sœur, les réticences délicates de celle-ci et, devant une affirmation plus hardie, cette fuite vers les souvenirs et les regrets, en vue d'éluder l'aveu. Ici, pour cet échange de légères provocations et de tendres ripostes, deux voix féminines tour à tour s'écartent et s'unissent. Dans le duo de *Béatrice et Bénédict,* deux voix féminines inséparables expriment à ravir la plus exquise des consonnances morales. Ici comme là, avec même grâce et même souplesse, un charme égal s'insinue et se répand.

La partition des *Troyens à Carthage* n'est désignée en quelque sorte comme opéra en cinq actes que par le sous-titre. Le titre qui figure en première ligne l'indique comme étant la deuxième partie du poème *lyrique* les *Troyens,* faisant suite à la *Prise de Troie.* Le fait est trop significatif pour qu'on le néglige. Du reste, il n'est pas besoin d'en tenir compte pour être tenté de comparer jusqu'à un certain point cette partition à tel recueil, à telle suite de pièces poétiques signée

d'un même nom glorieux et, sous un titre commun, faisant succéder l'ode à l'élégie, l'hymne au chant d'amour. Par contre, serait-ce vraiment dénaturer la signification d'un opéra tel que les *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner, que d'en considérer les parties dialoguées comme une série de conversations admirablement orchestrées, où chaque personnage apporterait son quant à soi, sinon invariable, du moins n'admettant que de faibles variantes? Des deux côtés, l'action proprement dite laisserait à désirer, bien plus à désirer que dans des œuvres telles qu'*Étienne Marcel* ou *Hérodiade*. Or, il ne paraît pas que, depuis le temps où vécut Berlioz, une impatience presque intolérante de suivre, d'animer l'action sans la perdre de vue un instant, de s'y attacher au détriment de tout le reste ait cessé d'aiguillonner les spectateurs français qui assistent à n'importe quelle représentation théâtrale. Il est vrai que jadis la haute critique d'art faisait honneur au génie national d'un certain don de tempérer l'une par l'autre, de concilier heureusement dans le domaine des arts plastiques comme dans celui de la musique des tendances qui ailleurs s'accusaient jusqu'à s'exclure mutuellement. C'est ainsi que dans le *Pré aux Clercs* on a reconnu un compromis entre Rossini et Weber. Dans cet ordre d'idées, la mosaïque musicale des *Troyens*, où s'accomplit

au profit d'un genre supérieur et avec une cohésion plus intime la fusion entre le drame lyrique de Gluck et l'orchestration de Beethoven, représenterait une des conquêtes les plus légitimes du génie français.

La *Prise de Troie,* que les intentions de l'auteur rendaient inséparable des *Troyens,* fournit, de son côté, matière à plus d'une remarque qui confirmerait les considérations déjà présentées. Ils appartiennent bien à ce style néo-classique créé par Berlioz, enrichi depuis par les *Érynnies,* de M. Massenet, ces deux chœurs, ces deux prières adressées, l'une aux dieux protecteurs de la Cité, l'autre à Cybèle, l'une si virile, véritable invocation de combattants, de héros, l'autre si féminine, toute pénétrée d'une piété si humble et par moments si éplorée, lorsque de sinistres grondements d'orchestre ravivent les alarmes au fond des cœurs. C'est de l'épopée et non du drame que relève le court, mais si touchant tableau musical qui montre au premier plan Andromaque, son jeune fils et le vieux Priam, passant silencieux, tandis que les autres personnages et, mieux encore, l'orchestre entrent dans leurs pensées et révèlent le secret de leurs âmes. Bientôt tout se tait ; le lent et triste cortège s'éloigne, suivi par les soupirs du hautbois et par les notes égales d'une basse monotone. Autre narration épique, très développée, celle-là,

et vraiment formidable, bien qu'exempte de tout appareil descriptif, ce récit musical de la mort de Laocoon, qui est comme un long cri d'horreur partagé entre les masses vocales et les masses instrumentales, ce récit, qui porte et fait peser sur tant de sonorités lourdement oppressées des redoublements d'épouvante.

Pour s'en tenir aux *Troyens à Carthage,* on ne saurait trop déplorer l'oubli dans lequel paraît être tombé ce chef-d'œuvre. Avec le *Roi de Lahore* et *Henry VIII,* avec *Roméo et Juliette* et *Sigurd* (pour dire mieux encore) ne forme-t-il pas la série restreinte des drames lyriques d'origine française, qui, de nos jours, aura vraiment illustré la scène ? Il ne figure pas encore avec *Benvenuto Cellini,* récemment acclamé à Leipzig qui reste la capitale de l'art musical, dans le répertoire international commun à toutes les grandes villes de l'Europe, sauf Paris, tandis que l'exclusion qui l'écarte du répertoire restreint et à peu près immuable de notre grand opéra va de soi. A cet égard, Berlioz est loin d'être seul en cause, et l'ostracisme qui le frappe en même temps que bien d'autres a des raisons multiples et profondes. Elles intéressent le moraliste au moins autant que le critique d'art, et ce serait se faire illusion que de compter, pour en diminuer la force, sur ce grand redresseur de torts, qui est le Temps !

N'est-ce pas un singulier partage en fait de distractions musicales que celui qui semble désormais consacré à Paris entre l'après-midi du dimanche et l'après-dîner de tous les jours, entre ce qu'on appelait jadis l'heure des vêpres et l'heure de la comédie? — A l'heure des vêpres, il se trouve dans plus d'une salle un public nombreux pour applaudir non seulement les chefs-d'œuvre du genre symphonique proprement dit, mais d'importants fragments d'opéras signés de noms naguère redoutés; et c'est, il faut bien le croire du moins, le culte épuré de la musique qui règle ce salutaire emploi des loisirs du dimanche. Là, en effet, rien ne parle aux yeux; le sujet adopté par le compositeur n'est pas discuté. Faust et Lohengrin se montrent et chantent en habit noir; Elsa et Marguerite en toilette de ville; le décor brille par son absence. — A l'heure de la comédie, il se trouve encore un public pour remplir de vastes salles; est-ce le même? est-ce un autre? En tout cas, ce qu'à ce moment un goût dominant ou, pour mieux dire, ce qu'un besoin impérieux exige de la musique ne ressemble guère à ce qu'on obtenait d'elle tout à l'heure. Ici, avant tout, il faut qu'elle entre dans la préparation de tel ou tel de ces mélanges suspects, dosés avec plus ou moins de dextérité, dont l'un se substitue si prestement à l'autre, au gré de la mode. La chose ne

se discute pas ; elle s'impose en dépit de bien des euphémismes, de bien des complaisances décevantes, de plans en l'air incessamment renouvelés. Avis à quiconque songerait à monter ou à remonter, en vue des représentations du soir, un drame lyrique non compris dans la liste écourtée que consacre une sorte de prescription. Prétendre avec cela au succès, ce n'est ni plus ni moins que s'attendre au miracle !

Rien ne fait mieux ressortir les difficultés insurmontables qui existent à cet égard que cette sorte d'impartialité dans la disgrâce qui fait un sort commun aux étrangers et aux nationaux. Les mêmes courants, les mêmes vents contraires repoussent les chefs-d'œuvre lyriques anciens et modernes produits hors de chez nous et rejettent comme ne nous appartenant pas les créations du même ordre dues à ce groupe de compositeurs encore jeunes, le plus nombreux, le plus brillant, quoique le moins encouragé qui ait jamais honoré la France. Hier, c'était le tour de l'*Hérodiade* de M. Massenet, du *Samson et Dalila* de M. Saint-Saëns. Aujourd'hui, c'est celui des œuvres de MM. Joncières, Lenepveu, Gouvy, B. Godard, etc... Sur bien d'autres encore sera prononcé le *compelle egredi*. N'a-t-on pas assisté à la condamnation sommaire et sans appel prononcée contre un opéra tel que la *Reine Berthe* de M. V. Joncières, à l'émi-

gration d'une œuvre aussi distinguée que la *Judith* de M. Charles Lefebvre ? Un chef-d'œuvre dans toute la force du terme, la *Lyre et la Harpe,* n'a-t-il pas été demander à l'Angleterre une sorte de grande naturalisation ? Devant la fin de non recevoir appliquée ainsi à des œuvres qui, destinées ou non au théâtre, ont le tort d'appartenir à un genre sérieux et d'être supérieurement traitées ; en face du public, qui ne cesse d'opposer l'insurmontable objection, comment ne pas se rappeler ces fortes paroles d'un juge clairvoyant et profond des choses humaines :

« ..... Derisore d'ogni sentimento alto se non lo « crede falso, d'ogni affetto dolce, se lo crede « intimo... Troppo grave è la colpa della quale « hanno a impetrare perdono, la superiorita[1] ? »

Paris restant inexorable, espérer quelque chose de la France serait vain. En dehors des exemples magnifiques donnés par la ville d'Angers et suivis de près ou de loin par trois ou quatre autres chefs-lieux de département, une tentative notable de décentralisation artistique aura permis à quelques Lyonnais d'entendre les premiers *Étienne*

---

[1] Leopardi, *Pensieri.*

Marcel. Mais bientôt après, dans la même *grande ville,* il devait se trouver un public pour siffler, ou peu s'en faut, les *Nozze di Figaro.* Léger symptôme, mais symptôme ajouté à bien d'autres de cette barbarie *acquise* vers laquelle la religion entendue d'une certaine manière par les classes supérieures, la démocratie pratiquée dans un certain sens par en bas, peuvent incliner, de concert et sans relâche, telle société abondamment pourvue des bienfaits de la civilisation matérielle.

Ce n'était pas la moindre singularité de cet effort inusité (la première représentation d'un opéra de Saint-Saëns !), que de se manifester tout près d'une région presque déshéritée en ce qui est du sens musical.

Et pourtant (encore un contraste, et des plus bizarres), à cette même région appartient, par son origine, le créateur plein de génie et d'enthousiasme qui a écrit la *Damnation de Faust* et les *Troyens.* Oui, un caprice ironique du sort fit naître le compositeur romantique par excellence, ainsi qu'un illustre représentant de la peinture contemporaine atteint et convaincu entre tous de mélancolie[1], parmi ces hommes des frontières, si

[1] M. Hébert. — Notons en passant dans le même sens et signalons comme absolument étrangère à l'esprit local,

éloignés de l'un et de l'autre par les tendances qui font d'eux en tout temps et vis-à-vis de toutes choses des « *raisonneurs* » et des « *intéressés* »[1].

Il est bien vrai que le sagace et consciencieux biographe de Berlioz, M. E. Hippeau, a cru devoir relever dans cette physionomie morale si digne d'étude, comme marque d'origine, certaine « crainte d'être dupe », dont Stendhal avait fait quelque chose comme une variante dauphinoise de la peur du ridicule, incompatible (et non en Dauphiné seulement), avec toute sociabilité aimable et vraie. En admettant que cette qualité ou ce défaut ait pu, à l'avantage du grand compositeur, corriger et tempérer les inconvénients d'un orgueil précoce par certaines réserves de conduite plus ou moins adroites, il faut convenir qu'un pareil trait de caractère jurait singulièrement

---

à l'esprit du terroir, la délicatesse sincère, presque féminine, de sentiment et de touche qui distinguait le paysagiste Achard.

C'est bien à Grenoble que parut, il y a deux ans, sous ce titre : « *De la vérité dans l'art musical,* par un amateur », une étude aussi étrangère que possible, par la distinction des aperçus et la justesse de l'accent, à l'étroitesse et au *convenu* du goût provincial. Mais l'auteur de cet opuscule si digne d'être mieux connu, est-il Grenoblois?

[1] Michelet (*Histoire de France,* tome II, page 71), caractérise ainsi les Dauphinois.

avec les admirations non moins précoces, sincères jusqu'à la naïveté, et si franchement déclarées, par lesquelles, chez lui, le Dauphinois se démentait autant que se révélait l'homme de génie, né en terre ennemie.

Est-ce trop dire, quand on parle de cette région, à laquelle les curiosités réfléchies des pays du Nord restent aussi étrangères que les entraînements expansifs des ardentes contrées du Midi ? L'impuissance absolue d'admirer, tout au moins une incapacité relative d'admirer comme il faut et où il faut, n'entre-t-elle pas nécessairement dans la constitution intellectuelle de l'homme qui est tout calcul [1] ?

---

[1] Au sujet de cette infirmité morale, relevons un symptôme, un signe qui a bien son sens et sa valeur. Dans le pays où l'on voit ce produit intellectuel qui est l'homme d'affaires presque exclusivement offert et demandé, un autochthone, un seul, s'est avisé récemment d'écrire et, la plume à la main, d'étudier les arts au point de vue de leur principe commun. Ce principe, quel est-il, suivant l'auteur de la curieuse et intéressante *Esquisse d'une esthétique*, M. Marcel Reymond ? L'utile. Et c'est ainsi que cet écrivain très intelligent, qui ailleurs s'était attaché à réfuter, non sans succès, certaines conséquences excessives tirées par M. Taine de l'influence des milieux, est devenu lui-même comme une preuve vivante de cette influence. Il a vu le musée de sa ville fréquenté par les militaires de la garnison qui y trouvent chaleur en hiver,

S'il appartient à cette province, où la gloire de Berlioz rencontre plus de défiance qu'elle ne suscite d'orgueil, de réaliser en perfection le type humain ainsi défini, faut-il s'étonner que l'indifférence publique en fait d'art musical y soit immuable, à peu de chose près, comme une loi de la nature? A cet égard, la distance est faible, moralement parlant, entre la *petite ville barbare*[1] (c'est ainsi que Berlioz appelait le lieu de sa naissance) et telle autre ville, fort voisine de celle-là, qui se met à prendre des airs de grandeur[2]. En

---

fraîcheur en été, car cela fait du bien. Il a pu voir la même opérette figurer durant un hiver entier sur l'affiche du théâtre, car cela épanouit la rate et cela fait encore du bien. Il a reconnu (ce qui n'est pas difficile) que, du plus bas au plus haut, la science, devenue l'unique force motrice de l'esprit, exerçait sa prépondérance de manière à ce que chacun, suffisamment muni par elle,

Et, sa *thèse* à la main, demandant son salaire,

s'arrogeât le droit d'être placé, casé, nourri par l'État. Et il a voulu dire fièrement son fait à l'Art en ces termes : « Toi aussi, rapporte. Tu n'es rien, si tu ne sers à quelque chose. » Manière de dire bien française, mais plus dauphinoise encore, peut-être, que française.

[1] La Côte-Saint-André.

[2] Une ville de plus de 50,000 âmes pour laquelle, à mesure que grossit et monte de proche en proche le flot irrésistible des mœurs de la démocratie, le goût des jouissances de l'esprit et des illusions du sentiment irait déclinant et se perdant au point que l'organisation d'un

fait de chefs-d'œuvre dus à l'auteur de *Faust* et des *Troyens,* connaîtra-t-on jamais, là-bas, autre chose que la fameuse *Marche hongroise*... laquelle n'est pas de lui, bien qu'il y ait mis du sien? Il est vrai que, depuis peu, le nom de Berlioz a fini par être placé au coin d'une rue de cette grande ville, à deux pas d'un théâtre voué à l'opérette et d'une salle de concert qui ne fonctionne que pour les loteries pieuses ou laïques. Pourquoi demander plus? Avoir la rue pour soi, en fait de gloire, quoi de mieux, par le temps qui court?

En faveur des partitions que Paris condamne au silence et au bannissement, l'exil ouvre encore des refuges, le silence fait place, ailleurs, à une vie retentissante et à l'éclat de la scène. En sera-

---

concert (pour ne parler que de cela), y deviendrait un fait quasi prodigieux, vous la chercheriez sans la trouver dans l'un de ces États grands et petits, où, grâce à l'équilibre maintenu entre les Lettres, les Arts et les Sciences, ces Sciences envahissantes et usurpatrices, la civilisation intellectuelle préserve encore son intégrité. Mais dans cette partie des pays de race latine qui est la province française, le phénomène n'est pas rare. Si la statistique possède des éléments certains pour établir ce que l'invasion du phylloxera enlève à la richesse d'une contrée, il est à regretter que les données matériellement exactes fassent défaut, quand il s'agit de déterminer ce que ces trois fléaux réunis, l'opérette, le café-concert et l'orphéon, auront bien pu coûter à la musique.

t-il toujours ainsi? Un sentiment de fierté nationale nous persuade que notre civilisation d'aujourd'hui tout entière, avec son mélange de profits et pertes, ne peut manquer de devenir le patrimoine du genre humain et que, par suite, les révolutions accomplies chez nous, dans le domaine du goût, sont appelées à faire le tour du monde. Si le fait est vrai, si les initiatives qu'il nous arrive de prendre méritent d'exercer un attrait sans réserve, toute grande cité européenne ou extra-européenne réalisera tôt ou tard pour son propre compte le type que nous sommes en train de parachever, celui de la *ville où l'on s'amuse*, et alors c'en sera vite fait des hautes manifestations de l'art musical. Avec le drame lyrique, il aura perdu sa couronne. Qui réveillerait alors, au fond des bibliothèques où reposeraient leurs pages notées ces ci-devant chefs-d'œuvre devenus muets : *Orphée* et *Armide*, *Euryanthe*, *Obéron*, *Fidelio*[1] et *Lohengrin*, *Tannhauser* et les *Troyens*?

---

[1] Il nous souvient que jadis, au sortir d'une représentation de *Fidelio* où l'éminente cantatrice, Mme Viardot, s'était surpassée, un Français de nos amis s'écriait : « Quelle admirable démonstration de l'immortalité de l'âme! » L'hyperbole était louable, tout en compromettant terriblement, il faut l'avouer, l'indépendante souveraineté de l'art avec les conjectures et les audaces dogmatiques

Seule l'opérette, la toujours jeune opérette ouvrirait et fermerait la marche, avec son train de chansons toutes neuves et d'airs assortis, égrillards si l'on veut, obscènes quand il faut, invariablement à l'unisson de ces deux dernières expressions de l'esprit français devenu, par hypothèse, l'esprit universel, qui sont la parodie et la *blague*.

Entre les deux plus éminents de ceux qui, parmi nous, auront victorieusement réagi contre

---

de la philosophie et de la théologie. Mieux vaut réserver à l'art la part légitime et qu'on ne saurait lui ôter, le pouvoir de faire don à ses initiés, à ses élus, d'une sorte de vie supérieure, divinement abondante en récompenses et en consolations, et cela au beau milieu de cet état de discorde et d'impuissance morale qui s'appelle la vie terrestre. En ce qui est des hyperboles que peut suggérer *Fidelio,* cherchons le mot pour rire dans la proposition que mit en avant, il y a quelques mois, la plus accréditée de nos Revues, celle que l'on voit si zélée à refaire contre Wagner la campagne faite d'abord contre Berlioz. Cette proposition, sérieusement présentée par un critique musical des mieux pensants, consistait à rendre l'opéra de Beethoven acceptable, à le civiliser en quelque sorte, moyennant l'adjonction d'un ballet. Restait à marquer l'instant propice, le moment psychologique, où le divertissement souhaité devait tomber du ciel, devant les très simples péripéties du drame si austère avec ses douceurs infinies et les splendeurs de son triomphe moral, qui passe du préau d'une prison au fond d'un cachot pour revenir du cachot au préau. C'était le *hic*! *Risum teneatis.*

cet avilissement croissant de la *noble* musique[1], quelle singulière différence de caractère, de rôle, de situation prise, il est permis de relever ! L'un, l'auteur de *Roméo et Juliette,* de *Mireille,* du *Médecin malgré lui*, aura réussi (chose rare !) à être prophète en son pays, pour bien des raisons, et à quel prix? S'il n'est pas l'inventeur du chauvinisme musical, il aura du moins su jouer de ce sentiment, de cette passion, avec une habileté consommée; il en aura été l'incomparable metteur en œuvre. Sous les couleurs du patriotisme, en même temps que sous le voile transparent d'une douce et mystique exaltation, son orgueil, devenant respectable autant qu'aimable, aura pu abonder en formes détournées et en euphémismes choisis pour faire entendre, au lieu de la proclamer crûment, cette vérité, nous allions dire ce dogme : Hors des doctrines que je prêche et des modèles donnés par moi et par Mozart, pas de salut. Avec l'auteur de la *Damnation de Faust,* de la *Messe des Morts* et des *Troyens,* il en va bien autrement. Son orgueil réputé intraitable n'eut, au fond, d'autre origine que les froissements trop légitimes causés par l'injustice persistante de ses

[1] Expression employée par l'illustre romancier anglais auquel toute noblesse d'âme fut si familière, par Dickens.

compatriotes. Et quelles consolations apportèrent à ce sentiment de la valeur méconnue les admirations haut placées dont il s'attacha à justifier, à honorer, à célébrer le choix jusqu'à s'élever par là au premier rang dans la critique d'art! Certes, par les qualités incisives qui recommandent et mettent en relief tout ce qu'il écrivit, jusqu'aux pures facéties, il est bien nôtre. Mais, aux préférences que nous venons de rappeler, comme aux directions maîtresses de son génie de compositeur, reconnaissez en lui ce qu'il est devenu de si bonne heure, un fils adoptif de l'Allemagne.

Il ne faut jurer de rien; il ne faut douter de rien. Au moment même où les lignes qui précèdent étaient livrées à l'impression, un phénomène étrange, surprenant, se produisait au centre de la province où naquit Berlioz. On a pu y voir, on a pu y entendre un public, dont l'indifférence en matière musicale semblait ne laisser nul espoir, acclamer et redemander un fragment important de la *Damnation de Faust* (le menuet des Follets), très soigneusement interprété par un orchestre qui n'en était pas à son premier trait d'audace. Le prodige est-il de bon augure? Aura-t-il un lendemain?

JOHANNES BRAHMS[1]

Si nous ramenons vers Schumann une attention qu'il a déjà fixée, nous lui appliquerons (sans prétendre que ce soit assez pour définir son génie musical) tout ce que contient le mot allemand *innig*[2]. A vouloir enfermer dans les bornes d'une simple et brève épithète la définition de la puissance créatrice qui appartient à J. Brahms, on

---

[1] J. Brahms a été déjà présenté au public si restreint que charme la musique sérieuse, grâce à un très consciencieux travail de M. H. Imbert, dont l'*Indépendance musicale* aura eu les prémices. Eu égard à la puissante originalité d'un tel Maître, une étude plus développée ne paraîtra peut-être pas superflue.

[2] Intime.

risquerait plus encore qu'avec Schumann ; mais le danger se découvrirait plus vite et, par conséquent, on est moins exposé à le courir. Appeler Brahms un éclectique serait l'amoindrir, en diminuant la valeur propre des accommodements, des transactions, des mélanges presque toujours heureux, quoique non exempts de subtilité et d'efforts trop hardis, qui caractérisent sa manière et témoignent de son génie. Ce qui est certain, c'est qu'entre les genres, les formes du style musical, les tonalités et les rythmes, il aura ménagé des rencontres, conclu des alliances faites pour exciter le plus vif intérêt. A la faveur de bien des courants divers et mêlés dont la tendance commune est de s'élargir et de s'étaler, il aura pressé, précipité un flot de sentiments surabondant et comme impatient de toute contrainte.

Plus ouvertement symphonique, peut-on dire, dans sa musique de chambre, si admirable en général (sauf quelques recherches hasardées, quelques témérités que nous nous permettons de signaler) que dans ses symphonies même[1], il ne

---

[1] Nous faisons allusion principalement à certaine propension vers des accouplements de rythmes trop ingénieux, qui, par moments, rendent un peu hésitant, un peu cahotant, ce *processus* musical auquel Brahms sait communiquer tant de franchise et d'ampleur.

s'est pas abstenu d'introduire jusque dans des compositions destinées à l'orchestre, et, plus directement encore, dans ses charmantes sonates pour piano et violon, le souvenir et le style de ces Lieder dont nul n'aura, au même degré que lui, élargi le sens, varié et transformé l'accent[1].

Il convient donc que les explications présentées, moins pour tenter une interprétation esthétique de telles œuvres que pour se donner le

---

[1] Lieder, musique de chambre, genre symphonique; nous ne saurions prononcer ces mots sans un triste retour vers ce qui se passe, ou plutôt vers ce qui manque, près de nous. En ce qui est des Lieder, rien, absolument rien, en France, ne saurait correspondre à ce genre d'inspirations et d'effusions si naïves, souvent, si dramatiques parfois, au nombre desquelles bien des chants dus à Brahms tiennent une place si distincte, un rang si haut. La musique de chambre! Elle avait eu ses entrées à l'Exposition universelle de 1878. On sait qu'elle ne les aura pas à celle de 1889, et très probablement la symphonie orchestrale ne sera pas plus heureuse. Ce n'est pas que notre jeune école, en dépit de l'indifférence du dehors, s'abstienne de donner signe de vie dans l'une ou l'autre de ces deux directions. Il suffirait de citer d'abord les noms de MM. Saint-Saëns et de M. G. Fauré, auxquels il ne serait que juste d'en ajouter une dizaine d'autres. Mais le public auquel s'adressent ces œuvres, représente une élite. Or, se déranger et prendre de la peine en vue d'une élite, n'est-ce pas une disposition absolument contraire aux tendances de notre époque?

plaisir d'en prendre plus d'une à sa source, ou de la suivre dans ses amples détours jusqu'en ses passages brusqués s'il en est, admettent plus d'un correctif en évitant une intempestive rigueur. La mesure et la proportion ne sont pas toujours ce qui frappe d'abord chez les artistes qu'un goût passionné d'indépendance et une visible aversion à l'égard de toute limite entraînent à franchir plus d'une barrière de convention, au risque de violer en apparence des frontières naturelles. Raison de plus pour que la critique qui s'adresse à eux, réserve de son mieux le bénéfice de ces qualités.

La remarquable originalité de Brahms n'exclut pas d'ailleurs, tant s'en faut, le respect des hautes traditions. Seulement les modèles qui se sont imposés à lui avec le plus d'autorité ne sont pas les plus rapprochés, les plus récents, ceux qu'il pouvait trouver à côté de lui. S'il arriva à Schumann, faisant plus que s'intéresser aux débuts de ce nouveau venu, de prononcer de fort bonne heure sur lui, sur son avenir, des paroles presque divinatoires, ce n'est nullement une raison pour que l'auteur du *Paradis et la Péri* et de *Manfred* soit considéré comme son maître, dans l'acception propre du mot. Un juge tout à fait autorisé, un excitateur sans pareil, voilà surtout ce qu'il fut vis-à-vis de lui.

Les rapprochements directs ou près de l'être que l'on pourrait établir entre les deux compositeurs restent partiels et se laissent aisément compter. Les premières productions que Brahms ait publiées à la suite des chants très courts, de style populaire, écrits pour les enfants de Schumann, sont les sonates dédiées à Joachim et à Mme Clara Schumann. L'influence fort légitime qu'implique ce dernier nom se découvre surtout dans les *andante* de ces sonates (dont l'un est formellement écrit, lui aussi, dans le style populaire, tandis que l'autre y tient d'assez près). Elle se décèlerait, à notre avis, dans le finale du second quatuor pour instruments à cordes. La manière du prédécesseur immédiat de Brahms ne semble pas étrangère non plus au premier *allegro* de la symphonie op. 68. Ne s'accuserait-elle pas surtout dans la partie médiane de ce morceau, caractérisée par des dessins hachés qui aboutissent à des séries d'accords plaqués et par de courtes et menues parcelles de motifs distribuées entre les instruments qui se les renvoient sous forme d'échos? Signalons aussi dans les *Caprices* et *Intermèdes* pour piano seul, op. 76, un retour vers le style des *Kreisleriana*, retour heureux sans la moindre trace d'imitation servile, peut-être avec un surcroît d'impétuosité et de véhémence se faisant jour à travers les combinaisons

harmoniques et les alliances de notes les plus finement chatoyantes. Laissons après cela aux chercheurs de similitudes la satisfaction de constater, de marquer un trait commun entre tel mouvement *un poco maestoso* de l'*Akademische Festouverture* (op. 50) et telle rentrée orchestrale faisant partie d'un morceau non moins majestueux du *Fils du Roi (Kœnigssohn)*[1] dû à R. Schumann. Si jamais ce qu'on peut appeler la note énergique de Schumann, cette note qui a en général, chez lui, plus de jet que d'abondance, perça, éclata avec toute son intensité d'expression et jaillit d'autant plus haut que le sentiment où elle prend sa source est plus profond, c'est bien là et autour de ce point. La même note avec le même accent triomphal revient chez Brahms et retentit de nouveau. Rencontre heureuse pour les amateurs de ce genre de curiosités, rencontre dont une extrême rareté rehausse le prix.

Mendelssohn reste étranger, lui, à cette question d'origine et de relations directes; y engager son nom tiendrait presque du paradoxe[2].

---

[1] Paraphrase musicale d'un texte poétique de Uhland.

[2] Il est bien vrai que dans le finale du 3e quatuor pour piano et cordes de Brahms, des connaisseurs raffinés ont pu signaler quelques points de contact entre les deux compositeurs. Mais, à regarder de près, ne sont-ce point

Enfin, entre Wagner et Brahms, il y a cette différence fondamentale que le premier est avant tout un incomparable réformateur, ou, si l'on aime mieux, le vrai créateur du drame lyrique, tandis que le second n'a rien écrit encore pour la scène. Tout au plus, telle page de la cantate de *Rinaldo*[1], dont M. Ad. Jullien, dans son ouvrage intitulé *Gœthe et la Musique,* s'est complu à donner une fine et complète analyse, peut laisser distinguer quelques vestiges d'un wagnérisme de détail, plus ou moins apparent encore en quelques autres passages des œuvres du maître[2]. Le style

---

là de ces jeux de physionomie qui dénotent moins une conformité véritable d'expression qu'une sorte de fausse ressemblance?

[1] Le passage visé ici est celui qui a pour texte chanté ces paroles :

Pour la seconde fois, je la vois apparaitre et gémir, etc.

[2] C'est ainsi que non seulement par le rythme, mais par les progressions harmoniques, tour à tour assourdies et retentissantes, qui obéissent à ce rythme, certaines parties du finale du trio (op. 8) se rapprochent du chœur des matelots du *Vaisseau fantôme.* C'est ainsi encore que dans le finale du quatuor en *la* majeur pour piano et cordes (op. 26). le membre de phrase composé de *staccati* accompagnés d'appoggiatures et légèrement détachés (sauf l'accent fort portant sur le *mi* naturel qui se montre dès la sixième mesure pour revenir plus tard), semble tenir d'assez près à l'une des formules favorites qui marquent

qui prédominait dans *Rinaldo* marque de nouveau son empreinte dans les deux *Ouvertures* de date plus récente, intitulées l'une *Académique* et l'autre *Tragique* (op. 80 et 81). Avec cette désignation exclusive de tout sujet déterminé, celle-ci mériterait bien d'occuper une place honorable, non loin de ces deux autres Ouvertures qui tiennent un rang si éminent dans l'œuvre de Beethoven et dans celle de Mendelssohn, annonçant, appelant par leurs noms propres, *Coriolan, Ruy-Blas*, les deux drames que chacune d'elles absorbe en un énergique résumé. Elle n'offre pas, il est vrai, les effets de brusque éloquence que produisent, dans l'une ou l'autre de ces créations de premier ordre, la lutte déclarée ou le dialogue persistant qui mettent aux prises une irrésistible tendresse et une volonté inexorable comme le destin. Un style plus soutenu y prépare avec une solennité plus régulière, y fait valoir, par des transitions habilement ménagées, richement nuancées, l'entrée de

---

le rôle de Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs*. Cette dernière partition présente, dès l'Ouverture, l'emploi d'un triolet unique comme terminaison d'une phrase réglée par le rythme binaire. Ce procédé, que Wagner lui-même a renouvelé avec beaucoup de charme et de puissance dans son *Siegfried* à l'approche du réveil de Brunehilde et ailleurs encore, nous le retrouvons prêtant un trait caractéristique à tel ou tel *andante* de Brahms.

motifs pleins d'une saine vigueur ou d'une compassion débordante, sans préjudice de tel épisode reposant, rattaché à l'ensemble par l'idée mère, qui en règle les ingénieux et agréables balancements, mais se distinguant par une tournure dégagée et un accent piquant. De l'*Ouverture Tragique* et de l'*Ouverture Académique,* si remarquables par cette tenue solide, majestueuse, que viennent rompre et détendre à propos l'art de la modulation et la recherche heureuse de développements incidentés sans surprises affectées et sans digressions vaines, il est permis d'induire que le jour où leur auteur se déciderait à affronter le genre dramatique, il ne songerait guère à marcher sur les traces de Wagner. Sur ce terrain encore, tout en y portant ce mélange de renouvellements et d'innovations que lui doivent d'autres genres, il inclinerait vraisemblablement vers des combinaisons qu'on pourrait dire *classiques,* sans attacher à cette expression la moindre intention dénigrante.

I.

On ne saurait contester que Brahms, entre tous les symphonistes de notre temps, a droit au premier rang, qui lui a été assigné, du reste, par

un juge aussi compétent que M. Ad. Jullien. Il convient même d'ajouter immédiatement que cet honneur lui revient à un double titre. D'abord, il a écrit deux *Sérénades* pour petit[1] et grand orchestre, œuvres instrumentales d'un caractère doux et tendre, où se retrouvent et se répandent en plus d'un endroit les grâces familières, insinuantes, d'un Mozart ; puis il a composé en outre quatre symphonies proprement dites, dignes d'une étude approfondie. En second lieu, on sent que pour lui la préoccupation de l'orchestre est présente, absorbante, alors même qu'il ne fait pas un appel direct aux masses instrumentales. De Beethoven, on a pu dire avec une parfaite justesse que ses sonates pour piano représentent comme des *cartons* de symphonies. Au sujet de Brahms, il serait permis de faire une remarque analogue, sauf une réserve que viendrait compenser, il est vrai, un *à fortiori*. La réserve porterait sur le genre impliqué par le mot *sonate*. Si Brahms a désigné sous ce nom ses deux premières œuvres pour piano, qui témoignent de beaucoup d'indépendance et d'une mâle énergie, s'il a écrit sous

---

[1] L'ampleur et la continuité sans monotonie de l'expression recommandent particulièrement cette rêverie harmonieuse, homogène, qui, dans la *Sérénade* pour petit orchestre, porte le titre : *Adagio non troppo*.

le même nom, mais avec des intentions de style sensiblement différentes, trois compositions concertantes qui tiennent un rang fort distingué dans sa musique de chambre, cela ne tire pas à conséquence. Le piano lui doit surtout, au lieu de ces pièces à sujet dont Schumann avait été si prodigue, quelques fantaisies courtes et nerveuses. Ses *rhapsodies,* ses *pièces pour clavier*, etc., caprices auxquels ne manquent ni le désordre passionné ni l'étincelante audace, continuent, dans leur genre, et soutiennent avec éclat une tradition recommandée par des noms tels que ceux de Stephen Heller et de Schumann. C'est, en particulier, aux ravissantes *Novellettes* de ce dernier que se rattacherait, avec sa division tripartite, avec l'alternance de vigoureux élans et de molles langueurs, que cette division favorise et fait ressortir, la première des *rhapsodies* (op. 79). L'emploi de ce même genre de division avait été tenté pour la première fois par le maître, lorsqu'il composait le finale de sa première sonate pour piano (op. 1). Il devait se montrer de nouveau et beaucoup plus tard dans les vives et mordantes oppositions du second morceau de son quintette pour cordes (op. 88), mais s'y montrer pour la forme plus que pour le fond; car, au vrai, la même donnée harmonique préside au second thème qui, avec son rythme de sicilienne, tranche

en apparence sur le premier, et à la stretta si légère qui, après la reprise du motif principal, ne présente, elle aussi, qu'une transformation imprévue de ce même thème. L'analyse du charmant *allegretto* de la troisième symphonie permet de reconnaître une nouvelle application, aux liaisons admirablement ménagées, du procédé que nous désignons sous le nom de division tripartite.

Il est à remarquer que les morceaux assez peu nombreux écrits par Brahms pour le piano seul ne laissent nullement désirer ce surcroît de dignité que leur conférerait l'intervention des masses instrumentales. Leur style et le mode d'interprétation préféré par l'auteur sont bien d'accord pour en faire de purs monologues, rêveurs ou fougueux. On peut ajouter toutefois que la première de ces compositions, c'est-à-dire la sonate (op. 1), en outre de ses qualités propres, a le mérite (nous parlons surtout du finale) de laisser deviner la préparation et comme l'ébauche, rapidement mais sûrement tracée, de certaines idées musicales destinées à s'affirmer plus tard, par exemple dans le premier morceau du trio (op. 8) et dans l'*Intermezzo* du quatuor (op. 25).

C'est aux différentes parties de la musique de chambre due à notre auteur (deux sextuors, deux quintettes, six quatuors, quatre trios, trois sonates concertantes), c'est, en premier lieu, aux sex-

tuors, aux quintettes ou à tel ou tel quatuor, que s'applique, avec une force au moins égale, la remarque suggérée par les œuvres du même ordre auxquelles reste attaché le nom incomparable de Beethoven. Il est donc tout naturel de se persuader que le mode de translation pour orchestre dont MM. E. Magimel et Karl Müller-Berghaus ont cru pouvoir user pour celles-ci conviendrait tout autant à celles-là. C'est peut-être trop peu dire encore. Expliquons-nous. Si un grand nombre des œuvres que Beethoven s'est abstenu de destiner à l'orchestre aspirent visiblement aux suprêmes honneurs de l'instrumentation, c'est que la combinaison des sons et le tour des développements donnés aux idées qui en sont l'âme, y font ressortir avec clarté la part revenant en quelque sorte de droit à tel ou tel des instruments que le maître n'a pas conviés à l'interprétation de ces idées. Quant à l'accent général, quant au plan et aux proportions, ces œuvres (le plus souvent au moins) restent fidèles au caractère plus modeste que leur désignation implique. Avec Brahms, il y a plus. Il ne se fait nul scrupule, lui, de franchir les limites que des habitudes relevant du goût plutôt que fondées sur des règles fixes ont établies et maintenues entre des genres distincts. C'est pourquoi tant de morceaux, entre ceux dont se compose sa musique de chambre, réclament à

tous les titres, réclament parfois trop haut peut-être, cette sorte de promotion qu'ils devraient au concours de l'orchestre. Que l'on supprime en idée les larges arpèges formant comme un point d'orgue dans la partie de piano qui termine le premier *allegro* du quatuor (op. 60), et l'on sera parfaitement fondé à se demander pourquoi l'auteur, négligeant de mettre d'accord la destination instrumentale de cette composition pleine de fierté et de tendresse avec l'élévation de son sens, avec l'ampleur, l'impétuosité, les subites répressions des jets de sonorité qu'elle prodigue, n'a pas résolument transféré au genre symphonique ce qui lui revenait. Chose curieuse ! Ainsi que nous l'avons déjà laissé entendre, ses grandes compositions pour orchestre ne sont pas toujours, on peut le dire, d'essence symphonique au même degré que ces autres compositions auxquelles il s'est contenté de faire un sort moins éclatant. Y trouverait-on des modèles d'exposition franche, claire, énergique, tels que les premiers *allegros*, si tendres, si pathétiques, de ses superbes sextuors ? Sans doute, il n'y a rien que d'exquis, soit dans l'*andante* de sa troisième symphonie (op. 90), dont le commencement offre une variante sensiblement ralentie du motif principal de son *Ouverture de fête académique* (op. 80), soit dans l'*allegretto* qui en est tout proche. Pris en eux-

mêmes, les développements, les retours de cette romance délicieusement fraîche et limpide, avec les teintes changeantes qu'elle reçoit en passant d'un timbre à un autre jusqu'à la dernière réplique des violons, les grâces de cette sorte de ballade à la *Zampa* ont un charme incontestable. Mais l'accent, le style propres à la symphonie s'y laissent-ils nettement reconnaître, cet accent, ce style qui, en revanche, signalent les finales par lesquels se terminent les grandes pièces instrumentales de Brahms (sauf, peut-être, celui de la quatrième symphonie)?

Ce n'est assurément pas par une irruption fougueuse que s'annonce le quatuor op. 51, n° 2. Depuis les premières mesures par lesquelles il s'ouvre, il s'entr'ouvre plutôt, comme une aube tout imprégnée de fraîcheur, jusqu'aux agitations qui animent le mouvement final, il ne laisse deviner que timides invitations, sollicitations insinuantes. De ces phrases, de ces demi-phrases qui se penchent et se plient, l'attrait de je ne sais quelle séduction féminine se dégage en un imperceptible sourire. Et pourtant, là aussi, on ne peut s'empêcher de rêver à des effets d'orchestre absents, les plus tempérés, il est vrai, et les plus suaves qui se puissent imaginer. On se figure volontiers telle délicieuse inspiration, intercalée dans le *Rinaldo*, qui date justement de la même

époque, et y apportant quelque lointaine réminiscence des *Sérénades* qui l'ont précédé. Que de fois, ailleurs, on sera en droit de regretter le jeu et le timbre des instruments à vents, pour telles successions de tierces et de sixtes, écrites dans les parties hautes, que le clavier et les cordes semblent ne retenir que par une sorte d'usurpation !

Entre tous les instruments dont se compose l'orchestre, celui que Brahms traite manifestement avec une faveur particulière, c'est le cor.

Tout au début de sa seconde symphonie, la place d'honneur lui appartient. Dans la première, il avait déjà donné le signal de la transition si heureuse qui amène le dernier *allegro*. Vraiment, c'est le nom de Brahms (si ce n'était celui de Weber), que l'on serait tenté de substituer au nom de Mozart, pour certain éloge des mélancoliques sonorités du cor, que Stendhal, se trouvant, par extraordinaire, en veine de poésie, s'est amusé à écrire[1]. Combien de motifs confiés par

---

[1] ... A la fin de l'automne, dans le voisinage du château antique, sous ces hautes allées de sycomores, où le silence universel n'était troublé de temps en temps que par le bruit de quelques feuilles qui tombent, c'est le génie de Mozart que vous aimiez à rencontrer. C'est un de ses airs que vous vouliez entendre répéter dans la forêt, par le cor lointain. (*Histoire de la peinture en Italie*, p. 243.)

Brahms au clavier ou à l'archet laissent deviner, font regretter ces autres sonorités, ces appels aériens! Prenez l'*Adagio* de la première sonate pour piano et violon; prenez encore la *Romance* du quatuor op. 51, n° 1. Souhaitez à l'un et à l'autre et l'organe privilégié et le milieu pittoresque que Stendhal s'est mis en fantaisie, pour qu'*Adagio* et *Romance* passent au rang des douces choses

> ... by season seasoned...
> To their right praise and true perfection[1].

Symphoniques de nom comme de fait ou de fait seulement, les compositions instrumentales de Brahms méritent d'exciter l'intérêt le plus vif, le plus soutenu, aussi bien par l'abondance et la valeur des idées musicales qu'elles révèlent, que par l'habileté consommée qui en règle l'interprétation et en distribue les ressources. Quant aux idées prises en elles-mêmes, rien de gauche ne les dépare, rien de mesquin ne les amoindrit. Presque toujours, elle se présentent et se déploient avec aisance, se déroulent avec ampleur, se lient sans secousses comme sans transitions fades et sans arrangements concertés. Beethoven,

---

[1] Shakspeare. *Merchant of Venice*, acte V.

dans sa dernière manière surtout, excelle à réduire sa phrase, à la concentrer; il a le secret des magnifiques raccourcis, des exclamations éloquentes, des abréviations sublimes. Notre auteur, lui, ne dédaigne pas les périodes prolongées qui n'en sont pas moins pleines de sens. Sauf dans le premier de ses trios (et l'on verra tout à l'heure pourquoi), il n'y a pas trace, chez lui, de cette sorte d'épuisement qui tient à l'infériorité relative des motifs survenant au cours d'une œuvre dont l'exorde reste remarquable. Loin de là, telle est, en plus d'un cas[1], l'économie de son plan que les motifs présentés ainsi en second lieu l'emportent en puissance expressive sur ceux qui ont d'abord appelé l'attention. L'ordonnance, la contexture de ces motifs, les joints heureusement ménagés entre eux, excluent le remplissage en même temps qu'ils préviennent toute lacune. On peut signaler seulement (il est toujours question de sa musique de chambre) dans le maniement d'accords trop solidement, trop uniformément nourris, une certaine épaisseur et comme des empâtements qui font perdre quelque peu à la

[1] Cela s'applique notamment au premier *allegro* du sextuor, op. 36, et au 1er morceau du 3e quatuor pour piano et instruments à cordes.

transparence, pour donner trop à la force massive. Quant à l'instrumentation proprement dite, en regard de Schumann, assez souvent porté à la surcharger outre mesure par l'amoncellement de notes perçues simultanément, il semble que Brahms se soit proposé de désagréger ce faisceau trop serré, de faire pénétrer plus librement l'air et la lumière à travers des contextures moins rigides. Par l'espacement justement observé des groupes sonores, par une sorte de circulation onduleuse, qui donne un tour particulier à ses périodes, il rend sensibles les jours et les pleins, les différences des plans, les jeux de perspective, qui contribuent à la perfection de cette architecture aérienne formée par le mélange et la superposition des sons. La cohésion par laquelle l'orchestre conserve en quelque sorte son unité vitale, la souplesse qui permet de multiplier les manifestations de son activité et de sa puissance sans en compromettre l'homogénéité, voilà deux qualités essentielles qui devaient recevoir de lui plus d'une application ingénieuse et plus d'une démonstration frappante.

Il était naturel qu'une sorte d'atavisme intellectuel rapprochât Brahms du maître souverain de la symphonie. Pour Wagner (on le sait par lui-même), la symphonie avec chœur fut comme une révélation. A défaut d'un aveu formel, on se

ferait fort de désigner les parties de l'œuvre de Beethoven, que l'auteur de *Rinaldo* dut fréquenter avec le plus d'assiduité. Cette désignation porterait sur les grandes pages instrumentales où dominent ce qu'on est convenu d'appeler la seconde et la troisième manière. S'il fallait en réduire encore l'application, on y comprendrait d'abord la série de quatuors où brillent au premier rang ceux qui sont dédiés au comte Rasoumowsky (op. 59) et au prince Lobkowitz (op. 74)[1]. On irait plus loin encore, jusqu'aux derniers quatuors. On s'arrêterait avec une certaine complaisance sur telle ou telle page de la *Messe solennelle* (op. 123). Faut-il préciser encore plus? Choisissons le *Larghetto* qui fait partie du *Gloria* de cette œuvre sublime. Étudions les rapides substitutions qui, sur les tonalités, changeantes sur les courbes flottantes du rythme, répandent des alternatives d'ombre et de lumière inattendues et

---

[1] Avec ce luxe d'images qui recouvre tant d'idées et d'impressions admirablement justes, le commentateur par excellence de Beethoven a dit : « L'œuvre de ces quatuors est le château-fort de la musique de chambre... Ils sont un gant jeté au passé de l'Art, à son présent, à son avenir. » Et ailleurs : « Ces trois quatuors seraient mieux nommés trois miracles. Rien ne peut leur être comparé dans ce style. » (*Beethoven et ses trois styles*, par de Lenz, t. I, p. 144, t. II, p. 96.)

ménagées avec une telle profondeur de sentiment. Ce qui, chez Brahms, circulera dilaté, épandu à travers plus d'un courant et par plus d'une dérivation, le voilà condensé, resserré ; le voilà pris à sa source. C'est que ces modèles, que leur supériorité dérobe aux atteintes de l'imitation présomptueuse, sont en même temps comme des points générateurs qui tiennent en réserve une fécondité imprévue, gage d'une vie nouvelle, pourvu qu'une organisation vraiment créatrice se mette en contact avec eux.

Quelques remarques encore à ce propos. La première se porte sur l'emploi qu'on peut bien dire transcendant du genre varié, poursuivi à travers un si grand nombre des compositions qui relèvent du dernier style de Beethoven. L'*Histoire de la variation musicale,* si jamais elle était tentée, trouverait bien là son splendide couronnement. A propos de ces libertés, tantôt simplement agréables, tantôt magnifiquement révélatrices prises avec un motif déterminé, Schumann mériterait plus qu'une courte mention. N'est-il pas l'auteur de ces belles *Études symphoniques,* qui sont l'un des triomphes du genre en même temps que l'un des plus terribles défis adressés à l'art du pianiste? N'a-t-il pas composé aussi, sans parler du reste, le curieux *Andante varié,* qui porte dans son œuvre le n° 46? Quant à Brahms,

s'il n'a pas exercé, à cet égard, l'extraordinaire pouvoir de transformation attesté par la neuvième symphonie et par les quatuors qui se rapportent à la même période, s'il n'a pas égalé l'énergie mordante à laquelle on doit ces *Études symphoniques* découpées, détachées, mises en saillie avec tant de résolution et d'audace, il aurait certainement le droit de tenir une place importante dans cette histoire, grâce à l'*Andante moderato* de son sextuor, op. 18, au *poco adagio* de son 2e sextuor, op. 36, et à la dernière partie de son 3e quatuor pour instruments à cordes. Là, plus d'une combinaison piquante, plus d'un changement d'accent imprévu se rencontrent, que relève l'aigre-doux de l'harmonie, que seconde la flexibilité d'un rythme auquel (dans le *poco adagio* surtout et dans le final du 3e quatuor), toute tentation de saccades, de heurts, de soubresauts reste étrangère.

Quant à l'*andante moderato* du premier sextuor, l'originalité du style de Brahms s'y annonce plutôt qu'elle ne s'y déclare nettement. Sans préjudice de la réminiscence de Mendelssohn (cas rare chez notre compositeur!) qui en forme la conclusion, cette courte série de variations, l'une des premières que Brahms ait composées et aussi l'une des moins adroitement conduites, pourrait bien avoir été conçue sous l'inspiration des trente-deux variations inspirées à Beethoven par

un thème en *ut* mineur[1]. De leur côté, ces mêmes variations dont Brahms devait imparfaitement imiter la manière, se rattachent, comme on l'a remarqué avec raison, à la tradition de Haëndel, tout en la dépassant évidemment par la flexibilité des circonvolutions, aussi bien que par l'énergie décisive de la coupe et l'âpreté du relief.

Il est à noter, en second lieu, que les premiers morceaux au moins de tel ou tel des quatuors appartenant à ce qu'on appelle la troisième manière de Beethoven, ne sont pas sans rappeler cette alternance du *motif* et du *trait* que non seulement la musique de chambre, mais encore les symphonies de Haydn, de Mozart, de Schubert, admettaient, sinon comme une condition essentielle du genre, du moins comme la plus naturelle des convenances. Schumann n'a pas renoncé à faire usage du trait, un usage compatible avec les qualités de sa diction musicale si sobre, si succincte; il va même plus loin dans le finale de son quatuor, op. 47, où il ne dédaigne pas de l'employer à titre d'élément principal. Sans l'éliminer tout à fait, Brahms s'étudie visiblement à en restreindre l'importance. Il tend à en exclure ce qui n'est

---

[1] Ces variations figurent dans la deuxième section du catalogue des œuvres de Beethoven, sous le numéro 36.

qu'un assemblage d'ornements superflus, une suite d'arabesques de pure fantaisie, quelque chose enfin comme une *tirade* faite non avec des mots, mais avec des sons. Le huitième et le neuvième quatuor de Beethoven lui ont appris par leurs premiers *allegros* ce que pouvaient contenir, non d'effets de pure virtuosité, mais de valeur sérieusement expressive, certaines guirlandes, certaines grappes de notes, et lui-même devait exceller à combiner, en les diversifiant, ces figures instrumentales qui, sans vivre d'une vie propre, contribuent à soutenir, à relever, à faire valoir par d'heureuses oppositions, un motif, une idée musicale. On peut citer, à ce propos, un exemple singulier de détachement volontaire et prématuré à l'égard de ces formules commodes dont il avait raison de se défier. Il s'agit du Trio, op. 8, pour piano, violon et violoncelle. Rien, assurément, ne trahit l'inexpérience d'un débutant, dans l'exposition que l'auteur s'est plu à prolonger durant un nombre respectable de mesures. C'est bien plutôt une pleine et féconde maturité qu'attestent déjà cette fière et solennelle allure, la progression ferme et sûre de ces thèmes si fortement enchaînés, de ces sonorités si richement concertantes. Pourquoi faut-il que, bientôt après, tout se détende subitement et qu'une sorte de pénurie imprévue vienne déparer l'opulence d'une expo-

sition si éclatante, en lui opposant comme un fâcheux démenti? Si les séries de notes assez maigrement distribuées çà et là, entre les trois instruments qui tour à tour ajournent et préparent la rentrée modeste ou triomphante du motif principal échappent au reproche de digression, de divagation, leur incontestable exiguïté n'en décèle pas moins quelque chose comme un arrêt de développement. A quoi pourrait bien tenir ce manque de proportion, cette sorte de vice de conformation? Ne serait-ce pas à l'absence, déjà préméditée, de cet accessoire auquel Brahms fait rarement grâce, et qui, dans cette occasion, eût été d'un grand secours, soit pour remplir, soit du moins, pour dissimuler le vide relatif qui jure avec une énergie si pleine et si franche[1]?

Par contre, le finale en 9/8 du deuxième sextuor (op. 36) nous montre le *trait* complaisamment réintégré dans ses fonctions traditionnelles. Tel est bien, en effet, le vrai nom de ce dessin instrumental, dans lequel entrent, pour une grande part, des répétitions rapidement martelées de la

[1] A ce manque d'équilibre, on pourrait opposer l'heureuse pondération qui, dans la sonate pour piano et violoncelle (op. 38), fait succéder sans la moindre disparate des accents voilés, amortis, à la franchise d'une exposition lumineuse sans ostentation.

même note, et qui, dès l'abord, à l'improviste, babille, tracasse et se démène. Il sert, dirait-on, d'introducteur, avec pirouettes et gambades, à une phrase de mine singulière, qui se pose et s'étend avec une gravité sournoise, avec l'accent traînant et goguenard d'une sorte de bouffonnerie rentrée. Provocations et ripostes, morcelées, entrecoupées, du trait jovial et badin qui se désarticule pour se recomposer bientôt et de la phrase proprement dite qui, sous son air sérieux, garde un quant à soi narquois, voilà bien le partage du morceau tout entier. Fort agréablement hétéroclite, il permet de se figurer qu'une fois, en passant, Brahms, stimulé, mis en verve par les espiègles mascarades de Schumann, son devancier, se sera piqué de faire de la *burla* à sa façon, avec de moindres ébats, et de donner dans un divertissement de carnaval, sans dire gare[1].

La troisième remarque vise les *adagios* de Beethoven qui se rapportent aux deux périodes circonscrites plus haut. Ces *adagios*, et en pre-

---

[1] Tel passage accessoire qui se produit et dans le courant du finale par lequel se termine le quintette pour cordes (op. 88) et, avec un rythme différent, dans la strette qui clôt ce même finale, fait encore résonner, mais pour un instant seulement, ce qu'on pourrait appeler la note *burlesque*.

mière ligne ceux qui font partie des 7e, 8e et 10e quatuors, justifieraient suffisamment à eux seuls le mot de *miracle,* que M. de Lenz croit pouvoir employer sans hyperbole. Quand elle inspire de telles pages, la mission de l'art s'affirme, on peut le dire, avec ce qu'elle a de plus hautement, de plus généreusement sympathique. Les nobles et sincères souffrances y trouvent à la fois l'expression achevée de ce qu'elles se sentent impuissantes à dire d'elles-mêmes, et un apaisement qui les console et les relève. Elles s'y reconnaissent; elles s'y oublient; double effet de l'initiation à ce grand art qui partage avec le sentiment religieux le privilège de certaines contradictions mystérieuses et bienfaisantes. Consolateur irrésistible, en même temps que créateur sublime, Beethoven mérite bien, alors, qu'on l'invoque suivant les paroles mêmes que consacre l'hymne pieux : *Sis lacrymarum gaudium.*

Appeler élégies ces pathétiques méditations, serait trop peu dire. Mais ce serait assez peut-être pour désigner la tendresse tour à tour plaintive et résignée que respirent les *andante* de Brahms, et cette sorte d'aménité mélancolique qui tantôt s'attarde en circuits où l'on se plaît à la suivre[1],

[1] Troisième quatuor pour piano et instruments à cordes.

tantôt semble vouloir livrer indéfiniment ses molles langueurs à la cadence régulière et douce qui la berce[1], tantôt laisse tel sursaut, tout à fait étranger à la pensée mère du morceau, en interrompre la dolente accalmie[2], quand ce n'est pas l'un des motifs principaux qui, sous l'aiguillon de modulations précipitées, subit comme une crise violente et produit un surcroît d'émotion[3]. L'*adagio*

---

[1] *Adagio* du quintette pour piano et cordes.

[2] Deuxième et troisième quatuors pour instruments à cordes (op. 51, n° 2, et op. 67), et dernière partie de l'*adagio* du quintette pour piano et cordes.

[3] Deuxième quatuor pour piano et instruments à cordes. On peut remarquer dans le morceau dont il s'agit l'intervention fréquente et par moment la prédominance exclusive d'un détail de style musical fréquemment reproduit par Brahms (il règle notamment avec persistance l'allure rythmique du dernier *allegro* de sa sonate pour piano et violon), il s'agit d'une suite de notes groupées deux à deux, dont la première est tenue et la seconde enlevée.

Comment ne pas relever également ce qu'on pourrait appeler un autre trait de physionomie musicale, si accentué chez Brahms, nous voulons dire sa prédilection constante pour un genre d'effet qui avait obtenu de Beethoven une sorte de consécration. Il s'agit du passage brusque, à une mesure d'intervalle, entre la note *bémolisée* et la même note redevenue *naturelle* ou vice versa. Ce jeu de tonalité si fréquemment renouvelé semble exercer sur notre compositeur un genre de séduction analogue à celui qui entraîne Wagner vers l'emploi des progressions chromatiques.

non troppo de sa deuxième symphonie se rattache tout à fait au même genre d'inspiration. Mais, est-il bien sûr que le 12/8 qui en forme la partie médiane, n'ait pas le double inconvénient de détourner trop longtemps l'attention vers des développements secondaires et de trahir une sorte d'indécision bien près de se perdre dans le vague? Tel n'est pas, certes, le défaut de cet autre morceau, écrit assez longtemps auparavant avec la même indication, qui fait partie de la Sérénade (op. 11). Avec moins de régularité apparente, mais avec autant d'éloignement pour l'incertitude et l'indécision, la logique des développements, un peu voilée par instants, sans rien perdre, au fond, de sa cohésion et de sa suite, prête un charme ininterrompu à l'*adagio* de sa seconde Sérénade. Si l'auteur de *Rinaldo* a dû plus d'une suave inspiration aux strophes de Tasso, transformées par le génie de Gœthe, l'adagio en question éveillerait plutôt le souvenir de quelque *canzone* à la manière de Pétrarque, dont une grâce comparable à celle de Mozart aurait fait une rêverie musicale limpide et transparente. L'évocation de ce grand nom est ici d'autant plus opportune que le *minuetto* qui vient tout de suite après le dispute incontestablement pour l'aisance, la fraîcheur, la pureté du style, à ceux que l'auteur de la *Flûte enchantée* a semés avec la plus aimable prodigalité à travers

ses symphonies, ses quintettes et ses quatuors.

Le *Scherzo* ! Voilà bien un genre qui doit à Brahms plus d'un modèle excellent, mieux que cela, plus d'un type nouveau, nouveau à peu de chose près au même titre que ceux qui avaient surgi dans le huitième quatuor et dans la Symphonie avec chœur de Beethoven. Ce n'est pas se tromper que d'attribuer au second de ces chefs-d'œuvre une séduction particulière exercée non seulement sur Brahms[1], mais sur d'autres compositeurs encore, Rubinstein, Bargiel, etc., tant ils se sont montrés jaloux de lui disputer, de lui dérober quelque chose de la vive animation, de la prestesse étincelante qu'il doit à la variété d'effets de jeux et de rythmes, ralliée sous la loi d'une si puissante unité. L'originalité de l'autre *scherzo* (nous voulons dire celui du huitième quatuor pour cordes) est absolue et vraiment surprenante. De mesure en mesure, va, passe, se reprend,

---

[1] V. surtout le *scherzo* du premier trio pour piano, violon et violoncelle. Le trio qui lui fait suite rentre, ainsi que plus d'un de ses congénères se reportant à la même période, dans une catégorie des productions instrumentales de Brahms fort intéressante, nous entendons par là celles qui, grâce au retour constant d'effets de tierce et de sixte, aussi bien que par le choix du rythme, semblent, sinon tourner à la fanfare, du moins réclamer l'emploi des bois et des cuivres.

cet autre rythme si marqué, quoique si bref, reposant son coup d'aile sur cette note, et, par moments, avec quelle force ! l'enlevant sur celle-là, avec quelle tremblante légèreté ! A côté de cette pièce exquise, on aime à en placer une autre, traitée avec non moins de délicatesse, celle qui porte le même nom et occupe une place correspondante dans le quatuor de Brahms (op. 67). Nulle trace d'imitation directe entre l'une et l'autre, mais un certain air de famille que l'on croit saisir surtout dans la cadence moins nerveuse, plus flexible, de ce premier morceau qui revient en se dérobant sous de sinueuses enveloppes. Plus exquise encore est la mélodie du *trio*, sur laquelle un court dessin d'arpèges balance ses lignes élégamment divergentes. En remontant un peu, jusqu'au deuxième quatuor (op. 51, n° 2), on trouve un autre type de *scherzo*, qui peut être comparé sans le moindre désavantage (est-ce assez dire?) à celui de la deuxième symphonie. Dans l'un comme dans l'autre, au plus fin, au plus discret des sourires succède un leste et gai badinage.

Le *staccato* tout pur, si souvent usité chez Mendelssohn, est presque une rareté dans l'œuvre instrumentale de Brahms qui, dans ses productions vocales, a ménagé des rapprochements si propices entre le *staccato* de l'accompagnement et le *legato* soutenu du chant. Certains passages

de *Rinaldo* montrent bien, en outre, ce que peuvent les rapprochements de ce genre, soit pour faire valoir, soit pour sauver adroitement telle opposition de tonalités, telle coïncidence de rythmes. Le *chant des Parques* ne doit-il pas quelques-uns de ses effets les plus caractéristiques à l'alternance des notes détachées et des notes soutenues? C'est à titre exceptionnel et non sans mélange encore, que le *staccato* prévaut dans telle valse à la pétulante allure, écrite dans un ton qui en rehausse encore l'incontestable originalité[1].

L'alliance du *staccato* et du *legato* est bien faite pour piquer et retenir l'attention, lorsqu'elle se résout en courtes et rapides substitutions, du goût de celles que présente dans le quatuor (op. 47) de Schumann le *trio* succédant au *scherzo*. N'aurait-elle pas par hasard reçu le sceau de la perfection dans les développements si attachants, dans les transformations si fantasques sans l'ombre de bizarrerie que déroule et multiplie l'*allegretto vivace e sempre scherzando* du 7e quatuor de Beethoven? (Il faut bien lui conserver cette désignation quelque peu complexe, quoique l'occasion paraisse excellente pour faire une application rétroactive de cette autre désignation, qui a pris

[1] Suite de valses, op. 39, n° 6, en *ut dièse* majeur.

faveur et cours, avec Mendelssohn surtout, *Intermezzo*). Peut-on imaginer, en effet, échange plus capricieux, plus ingénieux entrecroisement d'appels et de réponses entre des groupes de notes enlevées et des séries de notes tenues ? Paraissant, fuyant, revenant, au signal de cette batterie de tambourin, qui reçoit maint changement de ton, d'accent, de place, des formes mélodiques, les unes émues, les autres agaçantes, avec le va-et-vient sans repos qui donne et ôte son tour à chacune d'elles, mettent alternativement en jeu et en danse l'esprit et le sentiment. A ce jeu-là, à des tours et retours de cette façon, bien téméraire qui se risquerait, fût-il Mendelssohn ou Brahms. Et pourtant, qui oserait dire de ce dernier, qu'engageant la partie dans des conditions analogues (*scherzo* du quatuor op. 26, suivi d'un *trio* qui fait résonner une si vive, si retentissante alerte)[1], il a compromis ou perdu son enjeu ?

---

[1] Ailleurs (3e trio pour cordes), Brahms, voulant que ces deux pièces intimement liées, le *scherzo* et le *trio*, s'appelassent, se répondissent sur le même ton, a merveilleusement réussi. Ici, la donnée est autre. Ce qu'il y a d'opposé, de contradictoire si l'on veut, entre le *scherzo* et le *trio* vient tout à fait à point pour remettre en mémoire certaine remarque que M. de Lenz applique avec beaucoup de sagacité à Beethoven. Cette fois, en effet, il arrive à Brahms de procéder comme son grand devancier

Quant au premier allegro et au finale, qu'il s'agisse de symphonies ou de musique de chambre, Brahms préfère généralement, pour l'un le rythme ternaire, pour l'autre le rythme binaire. Il use du premier avec toute la souplesse onduleuse qu'il comporte ; il se garde de la carrure trop stricte qui peut faire du second l'enveloppe commode de tant de banalités. Du reste, il ne s'abstient pas de les entremêler ; il se plaît à les faire évoluer de front. Tantôt, dans le finale de son troisième

---

l'avait fait plus d'une fois, dans ses sonates pour piano seul, opposant le *trio* au *scherzo* ou bien au *minuetto*, comme s'oppose au calme le plus rassérénant la plus violente interruption qui puisse le dissiper soudain, à une promesse doucement attirante, l'inquiétante menace qui la déjoue. A ce genre d'antithèse rattachez les deux morceaux (un *scherzo* et un *trio* encore) qui, dans le troisième Trio pour piano et cordes de notre auteur, font succéder une impression insistante de lourdeur relative au léger effleurement, à la menue agitation de groupes de notes aussi rapidement élancés que des traînées d'étoiles filantes, aux lueurs inclinées et fugitives. Il y a beaucoup de cette légèreté aérienne dans le finale du Trio que Brahms a écrit récemment (op. 101) ; là, elle se joue à travers des réminiscences du morceau correspondant à celui-là, dans le deuxième Trio. Invariablement heureux dans les morceaux intermédiaires (qu'il s'agisse de symphonie ou de musique de chambre), l'auteur du Trio op. 101 a placé au centre de sa nouvelle œuvre deux pages pleines de grâce et de sentiment, dont l'intérêt ne languit pas un moment.

quatuor (op. 60), ce sera un enchevêtrement plein de feu et d'énergie. Tantôt, dans l'*allegretto molto commodo* du quatuor (op. 51, n° 1), ce sera le groupement de notes enlevées deux à deux, si familier à l'auteur, se combinant avec le dessin de triolets, introduit par un *lusingando*. La grâce tendre et mutine, éveillée et plaintive, qui est comme l'âme de ce charmant morceau, y perdra-t-elle? Tout au contraire. Elle est faite de soupirs et de sourires; soupirs et sourires ne seront qu'un.

Berlioz raconte quelque part[1] que Fétis, au sujet de la Marche des Pèlerins d'*Harold,* avait cru devoir s'exprimer en ces termes : « Comment voulez-vous que j'approuve un morceau dans lequel on entend presque constamment deux notes qui *n'entrent pas dans l'harmonie* ? »

Ailleurs[2], lui-même se prononce comme il suit, au sujet d'un passage du premier *allegro* de la Symphonie avec chœur : « A la page 17, on trouve un dessin mélodique de clarinettes et de bassons, accompagné de la façon suivante, dans le ton d'*ut* mineur : la basse frappe d'abord *la* dièse portant *septième diminuée,* puis *la* bémol portant *tierce, quarte* et *sixte augmentée,* et enfin

---

[1] *Mémoires,* p. 225.
[2] *A travers chants,* p. 55.

sol, au-dessus duquel les flûtes et les hautbois frappent les notes *mi* bémol, *sol, ut,* qui donneraient un accord de *sixte* ou *quarte,* résolution excellente de l'accord précédent, si les seconds violons et les altos ne venaient ajouter à l'harmonie les deux sons *fa* naturel et *la* bémol, qui la dénaturent et produisent une confusion fort désagréable et heureusement fort courte. Je ne puis comprendre cette quadruple dissonance. On pourrait croire à une faute de gravure..... »

Il est plus aisé de n'avoir pas tort vis-à-vis de Fétis que d'avoir raison contre Beethoven. Le jour où Berlioz a risqué une réserve de détail à l'adresse de l'auteur de la Symphonie avec chœur, il n'a pas eu la main heureuse. Que ne choisissait-il plutôt, comme objet d'une remarque critique, tel passage du finale de la Symphonie en *fa* qui surprend l'oreille et la blesse par sa dureté? La prétendue *faute* qu'il a visée est, selon nous, tout le contraire d'une maladresse. Ce qui prouve que la dissonance en question n'a pas *échappé* à Beethoven, c'est que, deux mesures auparavant, l'accord ayant également pour base *sol* naturel en subissait une tout à fait analogue. Dans un cas comme dans l'autre, tout s'explique et se justifie par l'intention très apparente de faire mieux ressortir, en la forçant de se montrer entre ces notes de passage, *fa* naturel et *la* bémol qui la

compriment à deux reprises, la note qui, dans les mesures suivantes, devait affirmer et garder résolument une prédominance incontestée, c'est-à-dire le *sol* naturel. Comme Fétis, de son côté, aurait pu tirer profit, en faveur de sa propre thèse plus encore que pour l'honneur de Beethoven, de la riposte suivante : Prenez le duo de Didon et d'Anna[1], c'est-à-dire l'une des pages les plus admirables des *Troyens à Carthage,* et vous vous apercevrez que les voix font entendre trois fois de suite, dans une même mesure, les notes *la* naturel et *ut* dièse sur l'accord tonique de *mi* majeur !

Mais (et cette conclusion est l'objet principal de la double référence qui précède), comme un tel conflit d'autorités doit rendre circonspect celui qui aurait la prétention d'établir une théorie au sujet des notes *qui n'entrent pas dans l'harmonie* ! En une matière aussi délicate, les jugements portés au nom du goût risquent fort de ne valoir à peu près que pour ceux qui les rendent. Que Berlioz soit déclaré hérétique au nom de l'orthodoxie que professe Fétis, peu importe. Mais s'il arrive que Beethoven, à son tour, soit taxé fût-ce

---

[1] Il s'agit de la phrase chantée sur ces mots : *A cet instant d'involontaire erreur.*

de la plus légère hérésie par Berlioz, le précédent devient incontestablement plus grave. A ce compte, l'orthographe et la grammaire musicales d'un Schumann et d'un Brahms encourraient plus d'une mise à l'index. Que de fois, en effet, il arrive au premier de ces maîtres d'intercaler dans un accord telle note étrangère qui tantôt rend plus hautaine l'expression de la révolte, plus déchirante celle de la souffrance[1], tantôt mêle aux sonorités légitimes, régulières, afin de les amortir et de les attendrir, un alliage sans aigreur[2] ! Brahms, lui, semble plutôt porté vers un autre genre d'harmonie composite. A côté du chant, du motif qui est l'élément essentiel de la contexture musicale, il aime à placer une sorte de bord courant, de zigzag portant le reflet passager, atténué, d'une tonalité différente[3]. Parfois cet élément étranger forme un rehaut au lieu de répandre un reflet; tel, dans le finale de la deuxième symphonie (op. 73), lorsque le sujet principal est ramené *sotto voce*[4], le *fa* naturel frappé

---

[1] Dans *Faust* surtout, ainsi que dans le *Paradis et la Péri*.

[2] Dans la *Vie d'une Rose*.

[3] Par exemple dans les premiers morceaux de son premier sextuor et de sa symphonie, op. 73.

[4] A la 155e mesure.

sur le premier temps quatre fois de suite, en pleine tonalité de *ré* majeur.

Après cela il faut laisser crier au scandale ceux qui persistent à traiter d'aberration du goût ce que d'autres appelleront de hardies tentatives ou de fort heureuses rencontres.

Ne quittons pas une voie si périlleuse que Berlioz lui-même n'aura pu éviter d'y faire un faux pas, sans ajouter à ces observations qui portent sur l'harmonie pure ou mélangée un rapprochement plus direct entre Beethoven et Brahms. Si jamais compositeur sut allier une grandeur imposante à l'extrême simplicité de l'harmonie, ce fut assurément l'auteur de la Symphonie en *ut* mineur et de *Fidelio*[1]. Que l'on se souvienne des trente-quatre premières mesures de l'*allegro* par

---

[1] Disposant d'un prisme bien plus puissant encore que son sublime devancier pour décomposer et rapprocher toutes les nuances de l'harmonie, R. Wagner ne négligea pas lui non plus d'employer au profit de son art ces effets qu'il serait permis de comparer à ceux de la lumière blanche. Il en est dans les *Maîtres Chanteurs*. C'est aussi par l'éclat presque sans mélange de sonorités franches que s'annonce, dans le troisième acte de *Tristan et Iseult*, cet évènement décisif, l'arrivée du vaisseau si longtemps attendu. Dans un sens purement et hautement musical, quel coup de théâtre produit la vive irruption de ce jet de clarté au milieu des ombres où se dilataient sans trêve, sans répit, d'inexplicables angoisses.

lequel se termine cette symphomie, où se maintient imperturbablement, pure de tout accident, la tonalité d'*ut* majeur. A la trente-cinquième seulement, un *fa* dièse vient se poser sur ces éclatantes nudités de l'harmonie et de l'orchestration. Et le fait est loin d'être unique ; on le voit se renouveler, à un moindre degré, dans le finale du *Christ au mont des Oliviers,* aussi bien que dans celui de *Fidelio.* L'*Ouverture* op. 124, si différente par le style de celle de *Prométhée,* a, du moins, en commun avec elle, ce genre d'exposition réduit à une tonalité sans mélange qui est en même temps la plus élémentaire des tonalités. Il n'y a rien à dire, assurément, contre ces effets monochromes, lorsqu'un Beethoven sait les relever par l'allure impérieuse du rythme, par la franchise de l'accent. Brahms, lui aussi, ne sait-il pas bien ce qu'ils valent ? On peut en juger par l'exposition du finale de sa première symphonie, de ce finale si intéressant où se croisent les influences exercées sur l'auteur par Beethoven, Schubert, Wagner, sans oublier les accords richement étoffés à la Schumann qui en préparent la terminaison. Cela empêche-t-il la cause du *clair-obscur* musical d'être fort bonne en soi, et Brahms d'avoir produit, en faveur de cette cause, plus d'un argument péremptoire ?

Il n'en est pas de meilleur, selon nous, que la

conclusion si admirablement ménagée durant soixante-sept mesures de l'*allegro* par lequel s'ouvre sa deuxième symphonie. Là, il rompt formellement avec l'usage assez généralement pratiqué, en vertu duquel la première et la quatrième partie d'une symphonie se terminent par un *rinforzando*, plus ou moins habilement orchestré, des idées primordiales qui ont présidé au commencement de chacune d'elles. Il n'a voulu ni d'un épilogue énergique et impérieux, ni d'un épisode ou d'une série d'épisodes imparfaitement rattachés à ce qu'il avait exprimé auparavant. En souvenir de son exorde, il fait entonner par le cor une phrase composée de murmures, de gémissements, dont la marche haletante, précipitée par un *stringendo*, atteint le *si* bémol qui en devient à la fois le point culminant et le temps d'arrêt momentané, puis se ralentit avant de finir. A leur tour, les instruments à cordes conduisent dans le même sens, suivant une courbe analogue avec une étreinte qui a plus de peine à se relâcher, une autre période mélodique plus hautement expressive encore. Tandis que dans les parties supérieures tout a l'attrait et la fraîcheur de l'imprévu, les basses font passer par les degrés réguliers d'une marche diatonique le rappel direct de l'une des formes caractéristiques inhérentes au reste du morceau. Après une restitution, plus

nette encore, de deux de ces arabesques, de ces motifs d'ornements dont notre compositeur est en général si économe, la flûte reprend, en le transportant loin du grave, le dessin de trois notes sur lequel tout à l'heure les basses avaient insisté. L'adjonction de trois autres notes vient en adoucir, en tempérer le sens, par une inflexion inattendue. Pour la troisième fois, intervient un *crescendo*. A travers des arpèges largement étalés, au-dessus de plus d'un frôlement de *seconde* et de *seconde* diminuée, il soulève le court motif avant de le laisser retomber peu à peu. Enfin, grâce au rappel de cor qui précède les dernières mesures, la fin du morceau fait écho à son commencement. Tel est l'épilogue qu'un lien souple et légèrement noué rattache aux parties précédentes de la très belle œuvre dont il forme le couronnement; épilogue à l'apaisement, à la délicieuse sérénité duquel un de ces souvenirs complaisants qui rendent à leur objet plus qu'ils n'en reçurent, ajoute un charme de réminiscence vraiment exceptionnel. Se refuser ou rester indifférent aux mérites supérieurs de cette *Coda* transcendante serait, ne craignons pas de l'affirmer, le fait d'une incompétence absolue ou de la plus aveugle des préventions[1].

[1] Le dernier *allegro* de la troisième symphonie, op. 90,

Certes, dans le premier morceau de la quatrième symphonie en *mi* mineur [1], il y a des hésitations, des recherches, de ces effets de rythme entremêlés, cahotants, brisés, qui, en dépit d'une rigidité apparente, viennent jeter plus fréquemment encore à travers le *finale*, comme une irrésolution à la fois durable et flottante. Mais attendons les dernières mesures de ce morceau, et ici encore, quoique dans un autre sens, et avec une brusquerie sans gradations, nous jouirons d'une sorte d'éclaircie radieuse. Il n'y a plus de nuages, il n'y a plus d'ombres; un jet de lumière

---

est venu offrir un nouveau et bien remarquable type de ces péroraisons *en douceur*, amorties, crépusculaires, pleines d'une sorte de tendresse recueillie, dont les annales de la symphonie présenteraient fort peu d'exemples. On y peut noter, à titre de rareté, le retour d'un motif incident emprunté au premier morceau de la même œuvre, que se renvoient le hautbois et le cor. Dans son magnifique quintette, Schumann avait usé du même procédé *rétrospectif*, dont il serait difficile de citer d'autres applications.

[1] La remarque pourrait être étendue aux autres symphonies de notre auteur. Presque toujours, lorsqu'il entre ainsi en matière, lorsqu'il aborde les masses instrumentales, une gêne, un effort trahit son intention de commencer grandement, majestueusement. C'est dans les parties intermédiaires de l'œuvre symphonique (sauf l'*adagio non troppo* de la deuxième symphonie) que l'on est sûr de trouver, avec un rythme plus fermement appuyé, une contexture harmonique et instrumentale moins lâche, plus unie.

très fort et très pur se concentre sur ce passager et glorieux triomphe du style symphonique, qui, tout à l'heure, dans l'*allegro giocoso,* à la tournure hongroise, rayonnera avec de si heureuses intermittences d'énergie exaltée et de grâce reposée et caressante.

Veut-on mettre à part un spécimen d'exposition d'exorde digne d'être comparée à ces types hors ligne de conclusion, de péroraison? On est servi à souhait par le second sextuor. Des bruissements mystérieux, des murmures indécis, rappelant un peu, mais sans le moindre asservissement au redoutable modèle, l'*entrée* de la Symphonie avec chœur, préparent l'apparition de formes mélodiques de plus en plus précises; d'élégants déroulements en spirale, s'infléchissant vers les parties hautes, annoncent peu à peu l'accroissement de sonorité que va favoriser une large et magnifique progression diatonique.

Veut-on, après cela, trouver l'emploi le plus ingénieux, le plus frappant de ce genre de progression qui, au cœur même d'un morceau, amène, sous le nom de *rentrée,* pour la faire éclater, après d'heureux ménagements, la reprise du motif principal? Que l'on étudie, dans le premier *allegro* du quintette pour cordes op. 88, les trente-cinq mesures qui se déroulent à partir du moment où réapparaît la tonalité de *fa* majeur,

abandonnée durant une partie du morceau; que l'on suive les timides efforts des premières notes soutenues du chant, qu'interloque en quelque sorte le jeu capricieux d'autres notes piquées, hachées, saccadées, puis ces mêmes groupes, d'abord incertains et dénoués se serrant de près pour devenir des assemblages compacts qu'ébranle et porte dans le même sens un rythme impérieux; que l'on écoute ces sonorités tassées que renforce et surpasse la clameur, répercutée durant six mesures, de la dominante *ut* naturel; tout cela se précipitant de concert en avant du chant qui éclate enfin au-dessus de cette sorte de pompe triomphale.

Il n'y a rien à dire après M. Ad. Jullien sur la pureté et le charme exquis des mélodies que l'auteur de *Rinaldo,* d'après Gœthe, mieux encore que d'après Torquato Tasso, a mises dans la bouche de son héros[1]. Chacune d'elles, prise à part, soit qu'elle fasse songer aux chants des oiseaux, aux fleurs et à leurs parfums « qui se fuient et se cherchent, éveillés de leur sommeil », soit qu'elle évoque la vision, tantôt toute proche, tantôt un peu plus éloignée de l'enchanteresse, rend à ravir la *primavera* sans cesse renaissante de la passion

[1] *Gœthe et la Musique,* pp. 222 et suiv.

amoureuse. A la faveur d'un léger changement, d'une nuance fuyante, un renouveau imprévu se glisse, pour les rapprocher en les distinguant, sur ces délicates floraisons. Heureux mélange, où se fondent, sans monotonie comme sans disparates, les agréments de détail, subordonnés à une séduction ou présente ou toute voisine, entre lesquels le compositeur cherche et réussit pleinement à faire sentir une sorte d'indivisibilité! Contentons-nous de noter, au seul point de vue du rythme, parmi toutes ces fines variantes, celle qui, sur ce chant : « Les lys et les roses s'entrelacent en couronnes[1] », fait revenir des couples de notes étroitement liés que nous aurons plus d'une occasion encore de signaler comme l'un des dessins favoris du maître. Leur succession, tout à l'heure, était réglée suivant les divisions d'une mesure à quatre temps. A présent, et tandis que la mélodie continue de s'assujettir exactement à cette même mesure, eux, se jouant, se répondant, la bercent, à des intervalles de tierce ou de quarte, sur un rythme décidément ternaire; attendez un peu, et ce mouvement lui-même fera place à un 6/8 doucement saccadé. Rien de mieux motivé, rien de plus opportunément assorti.

---

[1] *Da schlingen zu Kränzen sich Lilien und Rosen.*

Cela se rapproche de telle autre concordance de rythmes (6/4 et 2/4) qui, survenant incidemment dans le premier *allegro* du quintette op. 88, y produit la plus agréable des surprises.

Ailleurs, nous l'avouons sans détour, Brahms aurait dû se souvenir que si, dans la scène du bal de son *Don Giovanni,* Mozart n'avait pas hésité à faire entendre simultanément, sans le moindre souci de les concilier, trois rythmes différents, c'était pour observer une convenance, disons mieux, pour obéir à une des exigences de la situation dramatique. La chose allait de soi. Un tel souvenir et cette justification nécessaire lui eussent donné à réfléchir avant d'introduire dans tel ou tel passage du premier *allegro* de son troisième quatuor pour cordes, une concomitance hasardée, pour ne pas dire une discordance malaisée à sauver entre le 6/8 et le 2/4; artifice de langage musical trop contraint, trop contrariant pour que les malintentionnés ne soient pas tentés de lui appliquer le gros mot de cacophonie. Il aurait pu de même, et sans le moindre regret, biffer dans ce concerto de violon dont les *tutti* sont plus d'une fois apparentés de près à certaines combinaisons instrumentales de sa deuxième symphonie, telle kyrielle de notes attachées deux à deux, dont la seconde retombe ou s'élève à une octave, *plus un demi-ton,* de la première. Un

effet aussi péniblement tiré ne fait-il pas mine de rentrer dans la subtilité pure ?

Ces légères réserves une fois faites, il n'est que juste de renvoyer à l'étude de l'*andante* de la symphonie en *la* de Beethoven, du *Rouet d'Omphale* de M. Saint-Saëns, et surtout du quintette de Schumann (*Largo* en forme de marche), le critique difficile ou partial qui ferait un reproche à Brahms d'avoir indiscrètement rapproché ou arbitrairement confondu les formes rythmiques. Avant de se prononcer sur le fait en litige, ce juge improvisé fera bien de s'en référer à des précédents respectables dont la portée est si largement justificative.

Puisque l'une des créations les plus connues de Schumann se trouve ainsi appelée en témoignage, qu'il soit permis d'ouvrir ici une parenthèse, non pas dans l'intention de faire un parallèle en forme entre le quintette de Schumann et celui de Brahms (op. 34), mais afin de confronter rapidement ces deux œuvres et de tirer de ce rapprochement quelques indications précieuses quant au tour d'imagination et au style respectifs des deux maîtres. L'ampleur, la consistance des idées présentées par Schumann dans le premier *allegro,* la netteté robuste du plan auquel il s'est attaché, font mieux ressortir ce qu'il y a de souple, d'ondoyant, de diversifié dans le morceau correspon-

dant de Brahms. L'*Andante un poco adagio* de ce dernier est assurément hors de pair parmi ses *élégies,* grâce à l'expression si douce, si rêveuse du chant principal, au rythme cadencé avec mollesse, coupé avec une heureuse variété, de l'accompagnement où dominent successivement les tierces majeures, les tierces mineures, les sixtes, et à l'énergie frappante autant qu'imprévue de la transition qui prépare une péroraison des plus pathétiques. Le *Largo* de Schumann, lui, est bien plus qu'une élégie; il n'est pas seulement une marche funèbre. De quel nom appeler ses traînants gémissements et les violents tressaillements qui leur succèdent avant le retour de la charmante mélopée qui impose silence à cette désolation comme à ces explosions? Le *scherzo* qui fait partie de la même œuvre, avec le dessin obstiné que forme la double traînée en sens contraires d'une gamme ascendante et d'une gamme descendante, et les deux trios qui le suivent admettent couramment le *trait* réduit à lui seul, le trait, contre lequel Brahms a presque constamment réagi. Évidemment le *scherzo* et le *trio* du quintette de Brahms l'emportent par la richesse et la force des idées, par le jeu sonore des trépidations redoublées qui interviennent et se jettent entre le thème vigoureux, emporté, du *scherzo,* et celui du *trio,* si lié, si coloré (encore l'un de ceux dont l'interprétation

symphonique appartiendrait de droit à la famille des instruments à vent). Le finale de Schumann atteste et affirme dès le principe, avec la décision la plus résolue, cette solide carrure qui ne cessera d'en régler et d'en contenir les impétueuses saillies, qui laissera pourtant par moments des souffles de tendresse assouplir la rigidité de ses formules rythmiques. Au discret exorde du finale de Brahms succéderont de véhéments soubresauts, de brusques surprises prodiguées avec une prestigieuse agilité, qui, faisant tout à fait perdre de vue le motif initial, ménageront plus tard sa rentrée de manière à en faire une surprise de plus. En faut-il davantage pour noter chez l'un de ces deux grands compositeurs une fidélité habituelle à l'esprit de synthèse qui s'affirme par la continuité et la concentration, par une contrainte serrée et une concentration qui ne dévie pas; chez l'autre, une inclination marquée vers les recherches fécondes, parfois aventureuses où porte l'esprit d'analyse? On sent bien que le premier doit consacrer une grande partie de sa force à établir, à faire ressortir l'intégrité du tout, tandis que le plaisir de différencier, dans les occasions où il n'est pas suffisamment contenu, risque, chez le second, de dégénérer en un caprice, de devenir un faible.

Entre les beaux-arts, s'il en est un qui comporte

peu la distinction du fond et de la forme, c'est bien la musique. Aussi, quand il s'agit d'elle, tel détail, *extérieur* en apparence, comme la faveur accordée à un genre de mesure plutôt qu'à un autre, ne sera pas sans déceler, au fond, certaines affinités délicates. C'est pourquoi le critique qui désire pénétrer au delà des surfaces ne saurait s'en désintéresser. Serait-elle de pure fantaisie, la prédilection si déclarée de M. Massenet pour le 9/8 et le 12/8? Quant à Brahms, il est superflu d'insister sur la tendance, passablement excentrique, du reste, qui dès sa première sonate (op. 1), le portait à inscrire en tête de quelques lambeaux de mesures des indications aussi peu usitées que celles-ci : 3/16, 4/16. Mieux vaut constater que la division des temps impliquée par le 6/4 prête d'une manière fort heureuse l'élasticité de compartiments souples et accommodants à un assez grand nombre de ses *lieder* aux contours flexibles et fuyants [1]. La préférence donnée à ce genre de mesure semble aller s'accusant chez lui de plus en plus [2]. Employé pour le premier morceau de

---

[1] V. notamment les deux pièces si caractéristiques, si profondément expressives (op. 63, nos 1 et 8), que font ressortir avec tant d'ampleur et de fougue tour à tour les balancements du rythme.

[2] V. la *Nénie,* la 3e symphonie, op. 90, etc.

sa belle sonate op. 78 (piano et violon), il contribue précisément à lui imprimer le caractère d'un *lied* sans programme, analogue, sauf la liberté plus ample des développements, à quelques-uns de ses plus pathétiques *lieder,* que régit le même rythme. Dans ceux qui appartiennent à cette catégorie, il y a souvent un singulier amalgame de tranquillité et d'agitation. Le calme, un calme radieux, règne dans cette région supérieure qui est le motif vocal, tandis que l'accompagnement qui se débat au-dessous de ce motif n'a rien que d'orageux et de tourmenté. Quant à l'*allegro moderato* qui termine la même sonate, il se rattache bien plus directement à deux pièces de musique vocale (*Lieder und Gesange,* op. 59, nos 3 et 4), puisque le motif principal sur lequel il repose est celui-là même qu'avait déjà employé Brahms pour cette sorte d'*Éloge de la pluie*[1], motif favori dans toute la force du terme. L'auteur y a mis et remis toutes ses complaisances ; et il y a lieu de s'en féliciter hautement, tant on

[1] Le chant *Während des Regens,* op. 58, n° 2, sur lequel on reviendra plus tard, avait présenté le même sujet sous une autre face et avec une intention de gratitude plus marquée, à l'occasion de l'ondée bienfaisante qui, cette fois, venait favoriser et prolonger le tête-à-tête le plus ravissant.

se délecte à suivre dans ses tours et retours le ravissant dialogue instrumental à travers lequel il circule.

N'est-ce pas encore, dirait-on, d'un lied qu'est issu l'*andante* du Trio pour piano et cordes, op. 87, d'un lied que le compositeur aurait ingénieusement agrémenté en le faisant passer par une série de variations tout à fait hors ligne? Ce même Trio, remarquable à bien des égards, semble contenir une sorte de réparation faite par l'auteur à cet élément ornemental, le *trait,* auquel il se fait ordinairement scrupule de demander la moindre assistance (un scrupule qui, nous l'avons fait remarquer, avait gêné dans une certaine mesure la marche de son premier trio, op. 8). Le *trait,* en effet, reparaît ici, dans le *scherzo,* avec une légèreté incomparable, bien faite pour sauver les audaces harmoniques qu'elle voile. Dans le finale, qui a en commun avec bien d'autres finales de notre auteur la pondération parfaite et l'intérêt soutenu des développements, il se montre de nouveau; il produit en temps opportun des ondulations, des écarts qui tendent à rapprocher ce morceau du style de la belle sonate (op. 38) pour piano et violoncelle.

La question de l'intervention plus ou moins avouée du lied dans la musique de chambre conduirait par une transition toute naturelle à l'étude

des pièces détachées de musique vocale qui tiennent une place si honorable dans l'œuvre de Brahms. Nous y arriverons tout à l'heure; mais il importe d'étudier, d'interroger d'abord cette composition vocale et instrumentale de premier ordre qui est intitulée : *Requiem allemand.*

II.

Un *Ave Maria* (chœur de femmes, op. 12), *Marienleider* (chœurs sans accompagnement, op. 22), trois chants spirituels pour voix de femme (op. 37) d'une part; de l'autre, deux motets (op. 29) et un chant spirituel (op. 30) dont le travail est beaucoup plus étudié et les formes plus savantes, représentent les premières applications de la pensée et du style de Brahms au genre religieux. Parmi ces chants pieux, les uns impliquent l'assujettissement étroit des parties chantées à un texte sacré, les autres admettent certaines libertés qui peuvent aller jusqu'à transformer les paroles en une légende à moitié profane. C'est aussi à un parti intermédiaire, à une sorte d'éclectisme, comme on va le voir, que s'est arrêté Brahms pour la composition de son *Requiem allemand* (op. 45), qui dépasse de beaucoup la portée de ces modestes essais, se rattachant plutôt à cer-

taines pages sans sujet déterminé, telles que la partie principale de l'*adagio non troppo* du trio op. 8 et surtout l'adagio mesto du trio op. 40, ce *lamento* faisant succéder quelque court et sinistre éclat, quelque frisson convulsif, à la répétition alternée de languissantes complaintes que viennent soutenir des harmonies sombres comme la nuit, glacées comme le sépulcre. En effet, il n'y aurait peut-être pas de témérité à prétendre que de ces deux compositions si caractéristiques, si originales, celle-là le prend sur le ton du *De profundis,* plus haut que n'importe quelle page du *Requiem* en question, celle-ci, à supposer qu'elle eût un nom, devrait s'appeler Hymne au néant.

Que faut-il entendre par l'éclectisme dout nous venons de parler? Un retour rapide vers les œuvres analogues des principaux devanciers de notre compositeur aide à résoudre la question. Les différences qui séparent le *Requiem* de Mozart de celui de Berlioz quant au style, au mode d'interprétation, à la puissance des effets, sont trop frappantes pour qu'il y ait lieu d'y insister. Entre ces deux chefs-d'œuvre il est un point commun : leurs auteurs, mettant les ressources de leur art au service des paroles par elles-mêmes, tellement significatives, du *Dies iræ,* se sont attachés successivement, scrupuleusement, à chacune d'elles, pour ajouter à son sens un surcroît de terrible

énergie ou de suppliante tendresse. Par contre, il a été permis de ranger sous la même désignation plus d'un chant funéraire, absolument affranchi de toute dépendance liturgique, qui fait partie de l'œuvre de Schumann. Le premier qui revient en mémoire est ce *Requiem* de Mignon pour lequel le grand musicien s'en est remis consciencieusement à la foi d'un grand poète. Il en est d'autres plus ou moins abrégés. Tels le chant si court, entonné au moment de la mort de Faust; le chant, plus concis encore, mais si pénétrant, qui accompagne d'une prière suprême l'âme délivrée de Manfred. Tel encore, et celui-là autrement développé, l'adieu fait en commun, qui, dans la *Vie d'une Rose,* solennise avec une si douce émotion, une simplicité si pure, les modestes et rustiques funérailles d'une jeune fille.

Verdi, lui, se porte à l'extrémité opposée. L'hymne funèbre dont il emprunte les paroles, mais pour soumettre les chants qui leur correspondent à certaines conditions de répétition, de retour, cet hymne, sous sa plume, devient un vrai drame. De tout temps, en effet, les divers facteurs essentiels du drame, furent la terreur et la pitié. Or, qu'est-ce que la *Messe* de Verdi, sinon un dialogue sublime entre la justice d'en-haut et la supplication humaine, qui multiplie ses formes,

redouble et enrichit ses accents, afin de la désarmer? Le chant du *Requiem* proprement dit, qui, après avoir servi de préface à l'œuvre, reparaît pour en devenir à peu près l'épilogue, et le *Dies iræ* qui retentit à plus d'une reprise comme un formidable répons, marquent les deux degrés extrêmes qu'atteignent, d'une part, la profonde humilité de la prière, de l'autre, la violence de la colère divine. Et cela est si vrai que, vers la fin, c'est entre ces deux motifs que la lutte se concentre. Le second s'épuise peu à peu et fléchit, mais non sans avoir porté la terreur à son paroxysme par ce *la* bémol aigu, cri bref et perçant, le plus hautement éloquent peut-être qu'il ait été donné à la musique de proférer, avec certain *sol* dièse de la Messe en *ré* de Beethoven[1] et le *si* naturel strident et ironique lancé, au 2e acte de *Parsifal*, par Kundry (Ich sah Ihn und *lachte*).

Tout autres se montrent la conception et le plan de la composition que Brahms a intitulée : *Requiem allemand*. Si elle n'est pas franchement sécularisée comme les compositions du même ordre, développées ou fort abrégées, qui portent le nom de Schumann, elle n'a pas non plus reçu

[1] Vers la fin du larghetto qui précède la dernière partie du *Gloria*.

l'empreinte liturgique que portent, expressément quoique diversement marquée, les chefs-d'œuvre de Mozart, de Berlioz, de Verdi. Tout à fait religieuse par le choix des textes qu'elle adopte pour les traduire, elle est traitée avec la liberté relative impliquée par le fait même d'un choix qui réunit ces textes, recueillis çà et là dans l'Écriture. Au lieu d'une nouvelle interprétation musicale du sombre office catholique, c'est comme un harmonieux rituel formé d'élévations consolantes et de méditations chrétiennes sur ce triple sujet, la Vie, la Mort, l'Éternité. Les chants qui se transmettent ce thème et ces variantes avec un recueillement grave, mais nullement uniforme, paraîtront, en général, appartenir au genre tempéré, si on les compare à ces alternatives, à ces ripostes du pour et du contre, soutenues à outrance par Berlioz ou par Verdi.

Dès l'introduction, qui promet timidement la consolation éternelle à ceux qui souffrent, ces harmonies composites tant aimées par Bramhs [1],

---

[1] Sur la pédale grave de *fa* naturel, qui donne la tonique, s'appuient successivement pour accompagner un chant dont toutes les notes pendant huit mesures appartiennent exclusivement à la tonalité de *fa* majeur, les rondes *mi* bémol, *ré, ré* bémol, *ut*. Ces mêmes notes, portées à l'octave supérieure, forment de nouveau une

viennent tout à fait à propos pour poser et absorber en la posant cette antithèse de la félicité et de la douleur. Plus tard, il est vrai, sur ces paroles : « Mort, où est ton aiguillon? Abîme, où est ta victoire[1] ? », les sons éclateront en une sorte d'exclamation pleine de foi, dont nul *Credo* ne dépasserait la véhémence. Partout ailleurs s'allient l'austérité et l'onction, une anxiété sans désespoir et une résignation tour à tour solennelle et attendrie. Dans le quatuor vocal avec orchestre (n° 2 de la partition), pour figurer le lent déclin des années, pour exprimer la fuite insensible du temps, le compositeur introduit des combinaisons de rythmes et d'harmonies appropriées avec un art consommé. Une série d'accords qui, parcourant deux octaves et demie, dans leur marche traînante, descendent du *sol* bémol aigu jusqu'à l'*ut* naturel, dominante de *fa* majeur; la suite d'intervalles diatoniques qui, par une sorte d'hésitation, laisse l'accord de *mi* mineur serrer de près cette même tonalité de *fa* majeur, à laquelle elle doit aboutir après le froissement passager produit par l'émission simultanée des

---

progression chromatique descendante, mais qui est, cette fois, une progression par tierces.

[1] *Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?*

sons *ut* naturel et *si* naturel ; le choix même de ces tons de *ré* bémol et de *sol* bémol que le compositeur fait prédominer tour à tour pour en obtenir des sonorités également voilées ; en ce qui est de la disposition et de la distribution des parties vocales, l'union étroite qui les fait marcher de concert pour commencer, puis, le second mouvement s'animant un peu, le demi-épanouissement qui les écarte par de légères divergences pour les laisser bientôt se rapprocher de nouveau ; tout cela forme de profondes et mystérieuses consonnances que nulle disparate ne trouble. Il y a autant de gravité soutenue que de placide confiance dans cette invocation vraiment évangélique adressée à Celui qui reçoit ici une appellation toute familière, *der Ackermann* (le Laboureur), tandis que, chez nous, il doit à la plus haute poésie cet autre nom, *le Moissonneur de l'éternel été*[1].

Qu'il s'agisse des *andante* de ses compositions purement instrumentales, ou bien de ses Lieder et de ses *Chants,* Brahms ne manque ni de langueurs attendries, ni de caressantes douceurs. Il en est dans *Rinaldo,* dont le charme tient de la magie. Mais nulle de ces caresses musicales,

---

[1] Légende des Siècles. *Booz endormi.*

peut-être, n'égale la suavité des motifs rendus par les voix et les parties d'orchestre que lui ont inspirés ces paroles tirées de l'Évangile : « Vous êtes tristes maintenant ; mais je reviendrai, et nul ne vous ravira votre joie. » Les quelques notes de chant placées sur le mot *mais (aber)*, les groupes légers d'accords qui, formant deux séries convergentes, s'avancent l'un vers l'autre, le motif principal qui, tout de suite après, se représente pour se mettre à l'unisson avec l'orchestre, exhalent comme un souffle embaumé. Pour porter le message, pour dévoiler le secret d'un pressentiment divin, comment choisir des accents plus persuasifs, plus pénétrants? Rien de brusque n'altère le cours et ne force le sens des modulations qui suivent; nulle inquiétude, nulle impatience n'agitent cette attente partagée entre le regret et le désir, inclinée par plus d'une inflexion délicate vers le retour de l'aimable et rassérénante mélodie que l'on a entendue la première.

Il ne se pouvait que Brahms négligeât d'introduire dans la plus considérable des œuvres qu'il ait écrites sur des textes pieux, le dessin consistant en une suite de notes liées deux à deux, qui est l'une de ses figures de style favorites. N'est-ce pas de Sébastien Bach qu'il en tiendrait le goût, le fréquent usage? Il est bien certain que la combinaison musicale en question reparaît à

chaque instant, sous la main du vieux maître, prêtant notamment une accentuation particulière à ses chœurs sacrés[1]. Du reste, ce n'est pas seulement par ce point de contact assez mince que l'auteur du *Requiem allemand* adhère aux traditions léguées par le grand ancêtre auquel Mendelssohn et Schumann avaient de leur côté rendu d'incontestables hommages, tout en tempérant, chacun suivant son propre esprit, la féconde sévérité de ses enseignements. Brahms, lui aussi, a subi et modifié en la subissant la même influence; telle est, du reste, la virilité de ce précurseur robuste, que d'autres, le suivant, auront bien pu assouplir et détendre, sans l'énerver, la rigueur des formules où il avait enveloppé et pressé tant de pensées vivifiantes.

Qu'au moment où il abordait un sujet tel que le *Christ au Mont des Oliviers,* Beethoven se soit complètement dérobé à l'influence du grand compositeur dont le nom reste attaché à ce sujet

---

[1] Le procédé dont il s'agit préside avec une insistance singulièrement obstinée aux mouvements de l'orchestre, tout le long du morceau qui termine la première partie de la *Passion suivant saint Mathieu.* Dans le *Requiem* de Brahms, la partie désignée par le n° 7 : « Heureux ceux qui meurent dans le Seigneur », en porte particulièrement l'empreinte, une très énergique empreinte.

plus vaste, *la Passion,* c'est dans les annales du grand art musical un fait presque mémorable. Le génie n'est pas toujours suffisamment prémuni contre les erreurs auxquelles le goût est sujet. S'il en est de fréquentes chez un Shakspeare, si un Corneille vieillissant en commit de voulues, de systématiques, celle que l'on a l'occasion unique, ou peu s'en faut, de relever chez Beethoven, est bien faite pour commander l'indulgence. Les avances plus qu'inopportunes, vraiment compromettantes, que, dans la partition en question, le maître fit à la manière théâtrale dont la musique italienne commençait à multiplier les déplorables exemples, ne sont-elles pas, d'abord, rachetées jusqu'à un certain point par quelques beautés sans mélange, ne fût-ce que par le prologue instrumental qui exprime avec une telle justesse de ton les angoisses comprimées d'une douleur surhumaine? Il y a plus, et l'on serait tenté de l'appeler *felix culpa,* la faute qui ménageait à l'incomparable symphoniste une voie détournée, une transition indirecte, imprévue, pour s'élever, des conventions et des bigarrures d'un style plus profane que sacré, jusqu'à la vérité dramatique dont l'opéra de *Fidelio,* précédant de peu le *Freischütz,* allait devenir (quoi qu'on en ait dit, et quoi que, de certains côtés, on soit encore disposé à dire) une glorieuse manifestation.

Retenons que Brahms, à le mettre en présence de Beethoven considéré comme compositeur religieux, sort vainqueur, incontestablement vainqueur, du rapprochement redoutable, si ce rapprochement ne va pas au delà du *Christ au Mont des Oliviers*. Par le fait de Beethoven, Jésus avait été mis personnellement en scène. Mais sa parole, en devenant un chant, n'avait rien conservé d'évangélique. Interprétée par Brahms, telle phrase de l'évangile ressort avec un accent profondément humain sans rien perdre de sa mystérieuse noblesse. Tout au plus, la douce magie de l'Art se sera employée à en amortir la trop vive clarté, à mettre plus d'attendrissement encore dans le sens inépuisable qu'elle contient.

On retrouve sans la moindre surprise, dans plus d'un passage du quatuor vocal (n° 2) qui a particulièrement arrêté notre attention, et, mieux encore, dans d'autres parties du *Requiem allemand*, les associations du *legato* employé pour la mélodie et du *staccato* réservé à l'accompagnement, qui sont l'une des formes de style préférées par Brahms. On dirait qu'en donnant au chant les notes tenues sur lesquelles la voix porte et appuie à son aise, il se propose d'insister sur la durée ou la promesse de durée inhérente au sentiment qu'il a l'intention de rendre. Tout à côté, les légères ponctuations des notes rapidement

enlevées indiqueraient plutôt certains accidents de temps et de lieu et comme une promptitude à se dérober qui veut être saisie au passage. C'est une remarque que justifieraient d'autres pièces de musique vocale encore que la *Sérénade* ou le délicieux lied intitulé *Durant la pluie.*

Comment quitter l'admirable *Requiem* dont tant de pages doivent à ce qu'on pourrait appeler le clair-obscur musical le mystérieux demi-jour qui enveloppe ce qu'elles révèlent, sans emporter, ineffaçable elle aussi et inséparable des impressions douces ou paisiblement attristées, une autre impression, de nature contraire? Il faut l'avouer en effet, bien qu'on éprouve quelque regret à le dire, les combinaisons matérielles dont Berlioz, aux prises avec le *Dies iræ* (dans la partie formidable de son texte) s'est efforcé de tirer des effets écrasants, devaient être vaincues et le céder à une puissance non moins impérieuse en même temps que supérieure par le caractère moral, nous allions dire psychologique, de l'expression. Il y a, dans l'œuvre de Brahms, à son point culminant, comme des groupes en raccourci formés par les voix et les masses instrumentales, où s'agitent et se tordent, autrement qu'ils ne s'étaient encore agités et tordus à l'appel des sons, le tumultueux effarement, la terreur suprême qui condamnent à ne pouvoir se fuir elles-mêmes des

âmes éperdues[1]. Tels que les ont amenés, gradués, énergiquement redoublés Berlioz et Verdi, les retentissements du *Tuba mirum* produisent une secousse nerveuse plus violente. Ici, prises en elles-mêmes, les épouvantes déchaînées par la sinistre évocation auront trouvé un mode d'expression plus insistant encore et plus profond.

Entre les Lieder de Brahms, le plus connu jusqu'ici, parmi nous, est sa *Berceuse*. Le fait est assez curieux, pour deux raisons. D'une part, cette mélodie est loin de dépasser le niveau très élevé et généralement très égal dans son élévation, des morceaux de chant de notre auteur; de l'autre, elle appartient à la classe fort peu nombreuse de ceux que leur sujet laisse étrangers aux passions de l'amour. Ce n'est pas sans dessein que nous employons ce pluriel suranné. Il avait, entre autres mérites, celui d'impliquer la division en moments divers, correspondant à des impressions variables, successives, de l'illusion à jamais renaissante que l'art perpétue de son côté et à sa manière. Et n'est-ce pas l'art musical surtout qui excelle à fixer les rayons aux vibrations inégales,

---

[1] N° 6 de la partition. (*Denn es wird die Posaune schallen,* etc.)

échappés de ce même centre lumineux ? Après Schubert, Mendelssohn et Schumann, Brahms se rapproche à son tour de l'ardent foyer. Schumann n'avait pas laissé de s'en écarter assez souvent, alors qu'il lui arrivait de négliger la jeunesse sans l'oublier, pour certains retours capricieux vers l'enfance. Ne doit-il pas, du reste, à ces retours, le rare privilège de certains modes d'expression réduits, abrégés, apetissés, si on peut le dire, bien faits pour prêter une fraîche ingénuité même à des sentiments qu'ignore le premier âge ? De la passion amoureuse, le génie de Schubert fit jaillir bien des flammes vives, mêlées à des lueurs timidement scintillantes, mais aussi plus d'une étincelle qui est vite devenue cendre. Dans les *Lieder, Romances, Chants (Gesange)* qui, réunis sous plusieurs numéros d'œuvre [1], ont sans doute à l'heure qu'il est dépassé la centaine, Brahms veut uniquement, ou peu s'en faut, exalter ou amortir, faire briller ou laisser pâlir, suivant le degré, suivant la nuance qui lui convient, l'un ou l'autre de ces rayons qui, directs ou réfractés, viennent d'une origine commune. L'ardeur d'une tendresse victorieuse éclate à travers chaque

[1] Op. 3, 6, 7, 14, 17, 19, 20, 22, 28, 32, 33, 37, 41, 42, 43, 44, 46 à 49, 57 à 59, 61, 62, 63, 66, 69 à 72, etc.

note de ce chant[1] qui, par delà l'inquiète agitation de basses, par delà les palpitations de notes syncopées qui passent de la tierce à la seconde, de la seconde à la quarte, fait exulter la liberté triomphante du bonheur. Ici, les regrets douloureux qu'inspire la séparation sont comme bercés par de doux et assoupissants murmures[2]. Là, ils s'emportent en une adjuration soudaine et pathétique : « Tendez-vous, rochers ; abaissez-vous, « vallons, pour que je revoie ma bien-aimée[3]. » D'autres mélodies, *A l'astre des nuits, Le secret, Chant d'amour* (cette dernière si remarquable par l'heureuse corrélation et le délicat équilibre des deux parties analogues, mais inégalement éclairées, en quelque sorte, dont elle se compose[4]) enveloppent le premier aveu d'autant de discrètes réticences que celles qui ont été citées auparavant mettent de franchise hardie à proclamer les joies et les tristesses de la passion. Il importe de s'entendre sur le vrai sens que présente, ici, l'expression *discrète* et d'en écarter tout ce qui impliquerait une idée de faiblesse et d'inconsistance. Les mélodies que Brahms a laissées dans

---

[1] *Junge Lieder,* op. 63, deuxième partie, n° 5.
[2] *Von Waldumkranzter,* etc., op. 57, n° 1.
[3] *Sehnsucht,* op. 49, n° 3.
[4] *An den Mond, Geheimniss, Minnelied,* op. 71, nos 2, 3, 5.

la demi-teinte ne sont jamais indécises par le fait de l'impuissance ou vagues par suite d'une négligence qui s'est contentée de peu. Si elles penchent vers l'ombre plutôt que d'éclater au grand jour, cette dissemblance voulue, jugée nécessaire, ne diminue en rien la puissance de leur jet et la force de leur souffle; elle n'ôte rien à la sincérité de ce qu'elles font entendre à demi-voix au lieu de le déclarer très haut, avec une expansion ignorante de tout ménagement. Écrire, à l'heure des débuts, un lied comme celui où Brahms a rendu avec une fière et touchante énergie, l'obstination d'un jeune cœur qui refuse « de noyer « dans la mer un amour ferme comme le roc[1] », n'est-ce pas donner un gage du respect non moins fidèle, non moins inviolable, que l'on voue soi-même à la vérité de l'expression, à la justesse de l'accent?

Assurément, Schumann, ailleurs que dans le beau chant qu'il a intitulé *Sehnsucht,* montre à quel point il sait étendre la portée de ses élans, et en accroître l'impétuosité. Il n'en est pas moins vrai que le caractère dominant de la plupart de ses Lieder est une gracilité fine, mince, dégagée de tout apprêt, exempte de toute surcharge.

---

[1] *Liebestreu,* op. 3, n° 1.

Brahms s'est bien gardé de vouloir renchérir sur cette aimable concision, évitant ainsi le risque d'écourter ce qui était bref, d'étrangler ce qui était serré avec adresse. Il a plutôt réagi dans une certaine mesure, et sans abonder dans le sens opposé. C'est ainsi qu'autour, à côté de telle euphonie parfaitement d'accord avec le texte traduit, il ne se fait faute de glisser quelque accompagnement ingénieux, doué d'une liberté qui lui donne l'air de se jouer d'elle, si ce n'est de la contrarier. Pourquoi n'en a-t-il pas constamment usé à cet égard comme il l'a fait pour des romances et des lieder tels que sa *Sérénade* si épanouie, si rayonnante de bonheur (op. 58, 2e partie, n° 8), la sublime *Mélancolie* (op. 58, 2e partie, n° 5), le *Colin-Maillard*[1] (op. 58, 1re partie, n° 1), la *Religieuse et le Cavalier* (duetto, op. 28, n° 1), *Sur le Lac* (op. 59, 1re partie, n° 2)? Réduire l'accompagnement, sinon à servir docilement

[1] Si on ne connaissait le sujet de cette mélodie, on la prendrait sans doute pour la plus tendre déclaration. Schumann, lui, l'aurait certainement tenue bien plus rapprochée du sens tout familier des paroles. N'est-il pas l'auteur de ces appropriations si humbles, si condescendantes, de ces adorables enfantillages, la *Bête du bon Dieu,* le *Marchand de Sable,* etc. On voit bien que Brahms a cédé à ses préoccupations dominantes; on devine là-dessous les *passions de l'amour.*

d'écho à la tonalité choisie pour le chant, du moins à s'en éloigner fort peu, se borner même à détacher la partie vocale sur ces inoffensives consonnances dont Schubert se contente assez souvent et dont Bellini ne se lasse jamais, c'eût été de sa part un procédé si peu compromettant, beaucoup même diront si naturel ! C'est vraiment dommage que Brahms n'ait pas montré cette complaisance ; dommage pour les autres, dommage pour lui-même. Il doit être si doux pour un compositeur de se rendre ce consolant témoignage qu'il a fait son possible pour épargner à ses auditeurs jusqu'au moindre effort, jusqu'à la plus légère peine ! Il faut croire que pour risquer des rapprochements d'une autre sorte, Brahms aura eu ses raisons à lui, raisons qu'il n'est peut-être pas bien malaisé de découvrir. Comme l'a dit Berlioz dans un accès d'optimisme, d'un optimisme qui n'a rien d'outré : « On ne peut cependant pas mécontenter tout le monde », et tout le monde, en effet, n'est pas dérouté par les transactions, les alliances rapidement nouées et rompues que l'auteur de *Rinaldo,* soit tolérance, soit audace, fait entrer dans ses combinaisons harmoniques. Il suffit même d'une bonne volonté unie à un peu de bon goût pour surmonter certaines résistances préalables. Ces diaprures marginales qui, au lieu de souligner le texte musical, le

bordent, en approchant, en écartant tour à tour leurs capricieux méandres, peuvent sembler téméraires d'abord. Elles se font bien vite admettre comme opportunes et de là à s'imposer en vertu du droit indémontrable qu'exerce leur grâce subtile, évasive et pénétrante à la fois, il n'y a pas loin.

Telle mélodie, très claire, très large, est effleurée par des notes de piano à l'intonation incertaine, jetées goutte à goutte et comme au hasard [1]. Est-ce que ce léger clapotis en gêne le pur et charmant essor? Ne se glisserait-il pas là, plutôt, comme un complément qui est tout à fait de circonstance? Il en est de même et à plus forte raison, de l'accompagnement qui fait flotter une pénombre traversée par plus d'un murmure furtif et d'un souffle indistinct sur cet autre lied, intitulé le *Crépuscule* [2]. Trouver bizarre et surchargée

---

[1] Durant la pluie (*Während des Regens*), op. 58, 1re partie, n° 2.

[2] *Abenddämmerung* (op. 49, n° 5). Quelque temps après, Brahms, dans un autre *Effet de soir*, d'un sentiment absolument différent, quoique d'une sincérité musicale non moindre (op. 59, 1re partie, n° 1), devait montrer comment avec les impressions poétiques d'un texte de Gœthe pouvaient s'accorder la fermeté douce, les nuances transparentes d'accents nouveaux, de manière à faire paraître plus ou moins superficiel tout ce qui serait tenté, même de sérieux, dans le même sens.

telle enveloppe d'arpèges interrompus à deux reprises par le tressaillement d'octaves syncopées, pourrait être un jugement inconsidéré; le clair-obscur qui se joue sur ces replis chatoyants va si bien avec l'animation changeante qui est le propre du souvenir ! Ici, en effet, c'est le souvenir qui a la parole : c'est lui qui, se retournant vers l'enfance et vers la patrie, en reste au regret ou bien fait appel au souhait, suivant que le motif s'exalte ou s'attendrit, en passant du majeur au mineur[1]. Que de régions intellectuelles, sans parler de la musique en général et de celle de Brahms en particulier, où il y a risque d'erreur à tenir pour contradictoire ce qui est simplement complémentaire !

Deux choses, par exemple, deux genres de production qu'il serait assez malaisé de concilier en les complétant l'un par l'autre, ce sont la mélodie *vraie*[2], et cette mélodie invariablement dansante qui, encouragée par la dépravation du

---

[1] *O wüsst ich doch* (op. 63, 2e partie, n° 2).

[2] Quel triomphe pour cette mélodie là, ou plutôt quelle suite de triomphes, dans ces quinze *Romances* (op. 33), écrites sur les paroles de la *Maguelonne* de Tieck; trésor musical composé de joyaux précieux, étincelant des feux les plus variés, qui devrait suffire, ce nous semble, pour la gloire d'un compositeur !

goût public comme par les défaillances, ou niaises, ou intéressées d'une critique d'art étrangement complaisante, élève de plus en plus la prétention de se subroger à elle. Constater qu'à cet égard, Brahms a su se défendre de toute intrusion compromettante, de toute alliance suspecte, ce serait ne lui faire que médiocrement honneur. Que, par contre, il est des rapprochements, des mélanges qui rendent tout à fait compatibles la naïveté et un raffinement de sensibilité qui exclut toute recherche, le naturel et une sorte de mignardise sans préciosité, voilà ce que notre compositeur prouve victorieusement, et il le fait en s'établissant par une sorte d'offensive habile sur le terrain même où la mélodie est en possession de recevoir, sous couleur d'hommages, le plus d'affronts. La valse a inspiré à M. Sully-Prudhomme une pièce de poésie singulièrement mi-partie de frivolité et de grand sérieux, où le rythme de danse alterne avec un autre rythme adapté à une arrière-pensée persistante et ramenant l'évocation d'un paysage austère[1]. Ce même mouvement de valse, traîné à travers tant de vulgaires profanations, Brahms, lui aussi, le prenant au sérieux, en use à sa ma-

[1] *Les Solitudes*, p. 124.

nière et lui confie bien des sous-entendus. Il obtient de lui qu'il donne le ton à une émotion sincère au lieu de provoquer une sensation équivoque, qu'il note un soupir, qu'il voile une réticence gracieuse, qu'il marque discrètement la mesure pour un battement de cœur, au lieu de régler exactement des pas ; en un mot, il le spiritualise. Tel est bien le sens de ses *Liebeslieder,* divisés en deux séries[1]. Tel est le secret des nuances musicales finement assorties pour plus d'un amoureux quatrain ; nuances d'une tendresse sans pareille, que n'altèrent ni pâleur, ni mollesse, ni le moindre mélange de faux brillants. La publication empressée de ces *Suites* en Angleterre[2] aura montré une fois de plus quelle complaisance la patrie de Shelley et de Tennyson met à accueillir les productions religieuses ou poétiques de l'art musical, quand elle ne peut offrir l'hospitalité à leurs auteurs. Seulement l'art comme le temps a marché, depuis l'époque où la traduction musicale par un Pleyel des vers de Burns et de Thomson était sollicitée comme une faveur enviable. Pour mesurer le progrès accom-

---

[1] Op. 52 et op. 65.

[2] La traduction du texte joint à la *Suite,* op. 65, est due à MM. Natalia Mac Farren.

pli à cet égard, il suffit de prononcer le nom de Brahms. Chez nous, des musiciens aussi distingués que le sont MM. Th. Gouvy et Paul Lacombe, ne trouvant pas trop téméraire l'entreprise du grand compositeur allemand, ont, en cherchant à la soutenir pour leur part, fait preuve d'une heureuse indépendance [1].

A rapprocher ces aimables inspirations des *Danses hongroises,* du même auteur, de ces danses beaucoup plus connues, qu'enlève une ardeur si impétueuse, que fait bondir une si vive agilité, on se convaincrait que dans une sphère moins large que celle où la symphonie prend ses ébats, sous des formes plus modestes et plus intimes encore que celles de la musique de chambre, Brahms a su plier le rythme binaire et le rythme ternaire à des significations qui tranchent autant que peut le souhaiter l'amour le plus violent du contraste.

A tout propos, hors de propos le plus souvent, on parle de musique *savante.* Avec un peu de réflexion ou d'amour-propre bien placé, on en parlerait moins; car on se souviendrait que dans un ordre d'idées voisin de celui-là, le paysan, le

---

[1] Voir les *Valses de fantaisie* (op. 54), de M. Th. Gouvy et les *Esquisses et Souvenirs* (fantaisies en forme de valse, op. 28), de Paul Lacombe.

provincial illettré, la femme qui a passé par le couvent, ne savent disposer que d'un mot pour définir à leur façon le penseur, le poète, le grand écrivain aussi bien que l'archéologue du cru, tous égaux devant l'ignorance, et ce mot est celui-ci : un savant (autrement dit quelqu'un de sérieux et d'ennuyeux). Que ne préfère-t-on du moins pour la musique une épithète voisine, qui est en train de faire une telle fortune, celle de *scientifique*? Adjectif pour adjectif, cela sonne, en tout cas, terriblement faux, quand il s'agit de l'un ou de l'autre de ces grands compositeurs modernes qui excellent à charger ces trois mystérieuses puissances, l'harmonie, la mélodie, le rythme, diversement et parfois inégalement associées, de proclamer très haut ou de révéler très délicatement les secrets du sentiment. Le sentiment, c'est bien, dans ce vaste royaume des sons, le vrai, le légitime souverain qui veut qu'on le reconnaisse et qu'on le serve. Certains maîtres anciens qui firent volontiers de la science pour le plaisir d'en faire, purent systématiquement ou par accident lui devenir infidèles; mais la méconnaissance brutale, l'injure et la trahison lui viennent de cette masse immense d'auditeurs qui se laissent prendre aux faciles et banales séductions de l'oreille. Simple et, par suite, exprimé simplement; intense, profond, impérieux, exigeant

dès lors que l'expression qui doit se mettre à ses ordres vienne de plus haut, de plus loin, pour mieux lui répondre, c'est lui qu'il s'agit de retrouver et d'honorer dans le génie de ses divers interprètes, et c'est à lui, droit à lui, que va Brahms, avec un langage parfois un peu affecté, mais le plus souvent digne, absolument digne de traduire la grâce, la force, les soudains et illusoires élans de ce maître des âmes. Appelons l'auteur de *Rinaldo* un très habile musicien, soit. Mais que faut-il entendre par cette sorte d'habileté? Un genre de *savoir* qui ne s'apprend pas, le privilège départi à un très petit nombre par la faveur des cieux. A ceux-là appartient le fil conducteur qui permet de pénétrer et d'éveiller des échos pour la première fois entendus dans les replis écartés de ces *labyrinthes illimités*[1] dont parle, à propos de la *Toute-puissante musique*[2], le poète le plus profondément initié aux accords ineffables de la poésie et de la musique qui fut jamais.

« C'est faute de pénétration que nous concilions

---

[1] Which, through the deep and labyrinthine soul,
Like echoes through long caverns, wind and roll.
(SHELLEY, *Prometheus unbound*, act. I.)

[2] ... The Omnipotence
Of music..... (Id. Id.)

« si peu de choses[1]. » Avec un peu de cette pénétration dont un moraliste aimable entre tous regrette la rareté, il va de soi qu'admirateur de Berlioz, avant que la mode fût venue de l'applaudir, et son admirateur encore, si elle passe, on se déclare pour Wagner, en dépit des animosités de Berlioz; il va de soi encore que l'on découvre chez Brahms, à meilleur titre encore que chez Schumann, un successeur de Beethoven, sans qu'il en coûte rien à la gloire de Schumann.

---

[1] Vauvenargues.

AFFINITÉS MUSICALES CHEZ BEETHOVEN

Il est plus d'une manière d'aborder, en vue d'une étude suivie, un grand compositeur et les idées qu'il aura répandues à travers son œuvre. Tantôt on cherchera à établir un équilibre aussi satisfaisant que possible pour les lecteurs éclairés, entre ce qui s'en prendra à l'homme et ce qui aura trait à l'œuvre, en s'occupant avec la même attention, avec la même conscience, de l'un et de l'autre. Les récents travaux que M. Ad. Jullien a consacrés à Wagner et à Berlioz nous montrent ce genre de critique en possession de toutes ses ressources et atteignant le dernier degré de perfection, car une analyse plus rigoureuse, plus technique de *tous* les ouvrages dus à l'un ou à

l'autre de ces Maîtres aurait eu le tort de supposer, chez cette moyenne de lecteurs qu'il s'agissait d'intéresser, des tendances et des connaissances préalables qui ne sauraient être que le fait d'un petit nombre d'initiés. Tantôt une critique plus ou moins judicieuse fera passer l'homme bien avant l'œuvre, et, si elle se laisse aller à flatter les curiosités vulgaires, courra le risque de rompre bien vite avec toute psychologie pour s'arrêter aux détails physiologiques. Passant de plus en plus du dedans au dehors, elle aboutira volontiers au chapitre des anecdotes trop souvent banales plutôt que véridiques, où s'enregistrent le geste, le mot, le tic de l'homme de génie qu'il est si doux pour les esprits secs et plats de pouvoir ainsi habiller et déshabiller à volonté, au moral et au physique.

De nos jours, des interprètes de Beethoven tels que Berlioz et Wagner se seront surtout attachés à pénétrer droit au cœur de ses chefs-d'œuvre. Un autre commentateur, très original, de l'auteur de la symphonie avec chœur et *de ses trois styles*, de Lenz, sans négliger de mettre en relief incidemment certains traits biographiques que fait valoir un indiscutable à-propos, est surtout entré en relations assidues, intimes, avec les idées du Maître; il n'est nullement exagéré d'affirmer qu'il leur a dû, en ce qui est des beautés et des jouis-

sances du sentiment, le meilleur de sa vie. Il a si bien vu en elles ce que Wagner devait y voir à son tour, « des êtres semblables à des créatures « humaines et palpables[1]! » Il se donne tant de licence pour traduire tel assemblage de sons qui le transporte, qui le ravit, en une image animée, où il s'incorpore, s'agite, parfois gesticule! Une sorte de transposition plastique, appliquée ainsi à ce qu'il est convenu d'appeler, mais au figuré seulement, des dessins harmoniques, des formes mélodiques, a ses hasards et ses témérités à côté de ses très heureuses rencontres et de ses comparaisons fondées sur de secrètes et indéfinissables analogies. Toutefois, cette pantomime par écrit, tirée de l'esthétique, est le fait non d'un visionnaire bizarre, mais d'un connaisseur profond et délicat, d'un connaisseur qui a le mérite suprême de s'intéresser passionnément aux idées musicales, de vouer à leur valeur expressive une tendresse exclusive, et de la célébrer à sa guise.

Et quelles idées musicales pouvaient mieux que

---

[1] Richard Wagner. *Musiciens, poètes et philosophes*, p. 157. Dans le cours de notre modeste travail nous aurons occasion de nous référer plus d'une fois à ce petit volume, dû à un très intelligent et très zélé traducteur, M. Camille Benoît. Peu de services aussi dignes de reconnaissance auront été rendus à la haute critique d'art.

celles de Beethoven mériter cette sorte de sympathie avide de justifier, envers et contre tous, sa méritoire fidélité! La personnalité du grand musicien est si exceptionnellement accusée que, suivant le mot fort juste de de Lenz, il aurait pu mettre en tête de n'importe quelle sonate faite sur commande : « C'est moi. » Assurément, il est, à cet égard, quelques réserves à faire. La très médiocre ouverture des *Ruines d'Athènes* fait bien voir que Beethoven n'a pas toujours échappé à ce qu'il peut y avoir de fâcheuse influence dans la commande. Une œuvre tout entière comme l'Oratorio du *Christ au Mont des Oliviers,* absolument fausse de ton dans son ensemble et ne réussissant pas à se sauver par la beauté expressive de telle page qui lui sert d'introduction ou l'éclat de telle autre qui la termine, voilà qui est bien plus grave encore. Mais, sauf un fort petit nombre de négligences ou d'erreurs, vis-à-vis des routines de la tradition, des exigences de la mode, des gênes de la commande, Beethoven apparaît, et de bonne heure, comme un triomphateur dont le génie répond pleinement à tout ce que les Allemands mettent sous le mot *subjectif,* à tout ce que les Français entendent par celui de *suggestif.* Pour mettre au jour ses inspirations, pour leur faire un sort, il peut choisir entre bien des sortes de manifestations et de

modes d'exécution, concentriques en quelque sorte, entre lesquels elles se partagent, se suivant, s'associant et, plus d'une fois, à travers des changements qui les concentrent ou les développent, laissant reconnaître ce qu'elles ont d'essentiel. Beethoven n'a pas écrit seulement pour le théâtre, pour l'église, pour la salle de concert. Comme le font encore quelques compositeurs de premier ordre, Saint-Saëns en France, J. Brahms en Allemagne[1], il a enrichi de chefs-d'œuvres incomparables cette musique de chambre (à prendre le mot dans son sens le plus large) dont on est bien fondé à dire que par elle et par les chants populaires proprement dits, se complète légitimement, au profit de l'art musical, la définition de la poésie donnée par Victor Hugo[2] : « Tout ce qu'il y a « d'intime dans tout. » Que de gens, allant chercher la musique au théâtre, à l'église, au concert, ne lui font ainsi qu'une visite de cérémonie, de convenance, ignorant qu'elle peut venir les trouver, pour faire le charme du chez soi, pour être

---

[1] Il est à noter que parmi les domaines ouverts à l'art musical, celui du théâtre, si largement et presque exclusivement occupé par R. Wagner, est précisément celui que J. Brahms, pendant une carrière déjà longue, s'est abstenu d'aborder.

[2] Préface des *Odes et Ballades*.

là comme une amie dont il est loisible de disposer à toute heure, la plus accommodante des amies, toujours prête à secourir et à réconforter, avec laquelle on en use si familièrement, sans qu'il vienne jamais à l'idée de lui manquer de respect ! Quant à la musique populaire, vers laquelle Schumann devait tendre une oreille plus attentive, plus complaisante que Beethoven, on sait trop, hélas ! ce qu'elle est en train de devenir. Fuyant rapidement devant la civilisation, elle excite, en ce moment, comme bien d'autres belles et douces choses perdues, les actives sympathies de quelques esprits distingués. Elle aura servi de motif à cet admirable roman rustique, *Les Maîtres sonneurs*, où George Sand exprime si bien toute la naïveté et toute la profondeur de ce mystère, qui est l'éveil du sens musical dans des âmes simples, par la musette qui sait dire ce que racontent « le vent qui cause dans le feuillage et l'eau qui grelotte au long des cailloux », ou par « le méchant bout de roseau » dont il n'est que juste de dire : « Ça parle, ça dit ce qu'on pense, ça « montre comme avec les yeux, ça raconte comme « avec les mots, ça aime comme avec le cœur, ça « vit, ça existe ! »

Si les idées musicales de Beethoven peuvent être classées suivant les genres définis entre lesquels il les a distribuées, non sans points de

contact entre tel de ces genres et tel autre, des inégalités relatives justifient-elles, d'une part, la réserve d'une période initiale, d'une période déterminée, pendant laquelle leur originalité serait plus ou moins déprimée par des influences étrangères, notamment par celles de Haydn et de Mozart, de l'autre la détermination rigoureuse ou à peu près d'une période finale durant laquelle cette originalité serait exaltée et surexcitée par la pratique habituelle de capricieuses audaces?

Comme la musique est le plus vague des beaux arts, c'est une question de savoir si, en principe, ce que les commencements d'un homme de génie présentent de mélanges et de bigarrures se laisse aussi distinctement reconnaître chez le très grand musicien que chez le très grand écrivain ou le très grand peintre. S'agit-il, par exemple, d'un Rubens? Les tableaux religieux conservés dans une petite église de la ville de Grasse témoignent hautement, visiblement, par certains morceaux de peinture qu'on isole, qu'on détache en idée, de ce que, jeune encore, et jeté au milieu des splendeurs artistiques de l'Italie, il emprunta à des maîtres tels que Tintoret et Caravage. S'agit-il d'un Chateaubriand? Que de pages, dans ses *Natchez,* par le sentiment, le tour de phrase, par une sorte de sélection des traits et des teintes dont l'imagination dispose, rendent en quelque sorte

tour à tour présents Milton et Fénelon, Montesquieu et Bernardin de Saint-Pierre[1]!

Il n'en va pas tout à fait de même des relations intellectuelles que l'on surprend entre Beethoven et Mozart. A raison des conditions propres d'un art dans les manifestations duquel le fond et la forme se touchent jusqu'à se confondre, ce que celui-là doit à celui-ci est, pour ainsi dire, moins aisément séparable de ce qui relève d'un sentiment exclusivement personnel. Et puis il faut se garder d'omettre un élément important de la question débattue qui est celui-ci : L'influence exercée par Mozart sur le style musical de Beethoven apparaît-elle restreinte dans un intervalle chronologique plus ou moins exactement précisé? N'est-il pas plus vrai de dire que sur le tard, au milieu d'œuvres capitales où l'on se croit bien loin d'elle, inopinément elle revient?

---

[1] Si un critique littéraire, rapidement arrivé au premier rang, M. Émile Faguet, dans le magnifique travail consacré à Chateaubriand qui ouvre ses *Études littéraires sur le dix-neuvième siècle,* a laissé un peu trop dans l'ombre et négligé d'aborder directement cette question des influences exercées sur le grand écrivain, cette omission ne s'expliquerait-elle pas tout naturellement par le soin jaloux qu'il a pris de réserver aux *Natchez* la marque d'une souveraine originalité qui en ferait absolument, selon lui, un chef-d'œuvre *sui generis*?

Prenez l'*Allegro ma non tanto* du quatuor op. 132. Le jeu des deux courts motifs qu'il entremêle à plaisir peut être plus compliqué et plus prolongé que le jeu de deux phrases dont se compose le *minuetto* du cinquième quatuor pour cordes de Mozart; mais, au fond, ne sont-ce pas deux applications du même principe, donnant lieu à des rapprochements, à des imitations, à des retours analogues?

Remarque plus décisive encore, parce qu'elle vise la symphonie avec chœur elle-même. Dans l'*Allegro ma non tanto* qui en annonce la fin, une voix seule propose d'abord le chant qui porte sur ces paroles : *Tochter, Tochter aus Elisium, deine Zauber binden wieder, etc.*, le livrant au chœur qui le reprend avec plus d'énergie. Par sa simplicité, par sa carrure, par son accent très particulier, ce chant ramène l'auditeur, pour peu qu'il soit bon juge en fait de style musical, vers les impressions que lui aura laissées la *Flûte enchantée;* tant il est clair que le souvenir de Mozart, revenant de loin, marque là encore à l'improviste son passage, après avoir traversé ce qu'on appelle la *seconde manière* de l'auteur, témoin tel morceau de cette partition de *Fidelio* qui présage, en tel autre endroit, la venue des opéras de Weber[1].

[1] L'air qui forme la partie essentielle du rôle de Pizarre

Cela devrait suffire, ce semble, pour décourager, pour avertir tout au moins ceux qui tenteraient de faire entrer *tout* ce que Beethoven a produit, à partir d'une certaine époque, dans une manière dont il s'agirait d'ailleurs, préalablement, de déterminer la caractéristique essentielle.

Ce qui offre également matière au doute, quand on y regarde de près, c'est cette sorte de légende d'après laquelle le grand musicien aurait fini par être condamné, dans ses œuvres comme dans sa vie, à une incurable tristesse par sa fatale infirmité, par son isolement, par ses souffrances habituelles, etc. De l'examen attentif des œuvres qui appartiennent à cette période suprême ressortirait plus d'une induction légitime en faveur de la thèse opposée, de celle qui impliquerait, chez le maître, une possession de lui-même et une indépendance faites pour l'élever au-dessus de l'action déprimante dont il s'agit. Quand il écrivait les variations sur la valse de Diabelli auxquelles nous reviendrons tout à l'heure, n'était-il pas évidemment aux antipodes de toute morosité? Avec

---

et où le chœur fait intervenir quelques notes contenues et comme consternées, n'est-il pas le prototype de ceux que l'auteur de *Freischütz* et d'*Euryanthe* mettra dans la bouche de ces autres personnages odieux, de ces autres *traitres,* qui s'appelleront Gaspard et Lysiart?

quel élan, dans la dernière partie de son quatuor en *la mineur,* il célèbre, comme le plus précieux, le plus durable des bienfaits, la faveur momentanée du sort qui lui rend ses forces ! Est-ce un gage donné à l'hypocondrie que le finale du douzième quatuor, composé quelque temps auparavant? Assurément, ce morceau ne rivalise pas, pour le laisser aller d'une jovialité superficielle, avec certains morceaux qui occupent une place correspondante dans les quatuors de Haydn; mais ce saut de plus d'une octave par lequel il débute ne prélude-t-il pas aux transports, aux ripostes de la plus franche, de la plus étincelante gaieté, allant par moments jusqu'au trépignement, jusqu'au cri de joie, pure de toute banalité, comme elle est exempte de tout souci, non sans quelques rentrées aux gracieuses ondulations qui ne font que mieux valoir mainte boutade riante sans mélange, sans arrière-pensée?

Quant à la division en *trois styles,* de Lenz, qui reprend cette expression consacrée, eût trouvé certainement quelque peine à la faire reposer sur des définitions précises, à lui assigner une valeur plus qu'approximative. La vérité est qu'il n'existe pas entre ces manières successives de lignes de démarcation nettement tranchées, mettant l'une hors d'état d'empiéter sur l'autre par plus d'une anticipation, par plus d'une réversion. Que l'on

examine d'un peu près la série d'œuvres classée dans ce qu'il est convenu d'appeler la troisième manière. Assurément l'on trouvera des pages telles que l'énorme morceau fugué dont le fouillis hérissé et lassant termine la grande sonate op. 106, certaines parties du *Credo* de la Messe solennelle devant lesquelles il est arrivé à Berlioz lui-même de faire taire son admiration enthousiaste pour le Maître, la grande fugue qui constitue le quatuor op. 133 (sauf le *ravissant épisode* en 2/4 signalé à juste titre par de Lenz). Ces pages-là laisseraient deviner, d'une part, quand on n'en serait pas positivement certain, qu'au moment où il les traçait péniblement, Beethoven était en proie à quelque crise familiale ou à quelque tribulation domestique qui devait tendre ses nerfs outre mesure ; de l'autre, elles prouveraient que « la vie pour Bach, c'était la fugue », pour « Beethoven, la symphonie ; » axiome irréfragable formulé par de Lenz encore. Elles appartiennent de droit à cette catégorie de la musique à la fois savante et ennuyeuse qu'il faut bien se garder de grossir arbitrairement pour condescendre à des tendances frivoles et énervantes ou bien aux préférences imposées par la mode en fait d'art musical ; mais peut-on les considérer comme caractérisant à elles seules la troisième manière qu'il s'agirait de définir ? Est-ce que la pratique de cette manière

n'offre pas des spécimens dont on pourrait tirer des conclusions toutes contraires ? L'*Allegro* final du magnifique quatuor en *ut dièze mineur* (op. 131), qui correspond exactement, par le rythme saccadé et si franchement accusé qui l'entraîne, au *finale* du huitième quatuor (appartenant par sa date à la seconde manière) ne se termine-t-il pas dans le même genre, presque avec la même simplicité qu'une autre composition remontant bien plus haut encore, c'est-à-dire le *finale* de ce trio en *ut mineur* (op. 1) qui eut la malechance de déplaire à Haydn ? Dans l'un comme dans l'autre, n'y a-t-il pas comme un évanouissement successif des divers membres de phrase déjà entendus qui vont se perdant, de sorte que

Chaque forme du chant passe en disant : Assez [1] ?

Une réversion bien singulière est celle qui, à la 129e mesure (en *la bémol*) du finale écrit par le Maître, quatre mois avant sa mort, pour le treizième quatuor en *si*, ramène, en propres termes, un motif qui lui avait servi jadis pour le finale de l'une de ses premières œuvres, le quintette op. 4 transformé depuis en ottetto pour instruments à

[1] Victor Hugo. *Les Rayons et les Ombres.*

vent. Il faut renoncer à chercher le mot de cette petite énigme.

En revanche, le presto final du quinzième quatuor où se trouve « le chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent [1], » présente deux références qu'il est assez aisé de justifier. D'une part, la réminiscence bien nette de l'une des mélodies consacrées « à l'Amie absente », s'y fait reconnaître vers la fin, quelques mesures après l'introduction de la tonalité de *la majeur*. De l'autre, la dernière reprise du chant principal y est préparée, annoncée, par un crescendo avec mouvement accéléré qui forme comme un raccourci du célèbre crescendo de la symphonie en *ut mineur* (quoique les notes qui le font principalement valoir soient trois noires pour chaque mesure au lieu d'une blanche suivie d'une noire). N'était-il pas tout simple que, dans un morceau destiné à célébrer un retour vers la santé et comme un nouveau pacte conclu avec la vie, cet

[1] L'étude de ce *finale* peut être recommandée à un autre point de vue. Il multiplie à plaisir les combinaisons auxquelles peut se prêter le rythme ternaire, et par là il occupe évidemment un rang très important parmi les œuvres antérieures à J. Brahms qui ont marqué à cet illustre maître l'une des principales directions où il devait porter l'effort et assurer le succès de ses propres inventions.

hommage fût rendu au sentiment qui prête le plus de charme à cette vie, et qu'un autre souvenir heureux suscitât dans une certaine mesure l'épisode symphonique le mieux fait pour donner l'idée d'une force ascendante discrètement ménagée en vue d'un déploiement sans égal?

Il y a donc lieu de tenir compte de changements progressifs, d'évolutions graduées, assez irrégulièrement graduées parfois, et non de divisions trop tranchées pour n'avoir pas quelque chose d'artificiel, lorsqu'on s'étudie à suivre la genèse des idées du Maître et les destinées ou simples ou compliquées qu'il entendit leur assigner.

Pour quelques-unes, cette genèse se trouve relevée dans les quelques carnets heureusement conservés dont les annotations font assister à leur première éclosion et aux tâtonnements successifs par lesquels elles ont passé avant d'atteindre leur forme définitive. Il en est d'autres auxquelles un observateur attentif et sympathique est porté à s'attacher plus étroitement, parce que l'auteur, tout le premier, leur a montré un attachement particulier, soit en fixant son choix sur elles pour exercer cette rare, cette haute faculté de transformation qui est une des caractéristiques de son génie, soit par une sorte de fidélité qui, à plusieurs reprises, en diverses occasions, se rapproche tout à fait d'elles, ou leur associe d'autres ins-

pirations qui paraissent leur devoir beaucoup.

Dire que Beethoven excella dans le genre varié serait le plus plat des lieux communs. Il aura eu, il est vrai, le mérite de cultiver assidûment ce genre, en le prenant où l'avaient laissé Haydn et Mozart, et de faire pénétrer de son chef dans le moule convenu, y compris l'inévitable variation en mineur, avec d'heureuses oppositions de rythme, l'ingénieuse soudaineté des modulations, beaucoup de montant et d'imprévu (tel, pour n'en citer qu'un exemple, le branle-bas que fait si énergiquement retentir la quatrième variation sur l'air de *Rule Britannia*). Mais une désignation bien plus hautement significative serait de mise pour qualifier l'art tout nouveau, absolument personnel, grâce auquel Beethoven, s'attachant à quelque pensée musicale favorite, la charge de transmettre, à travers de complaisantes métamorphoses, ce qui, à propos d'elle, lui vient en tête, ou ce qu'il avait déjà sur le cœur. Toutefois, il faudrait se garder de confondre le genre de conception dont il s'agit avec « la représentation « d'une idée par une phrase musicale, l'incarna- « tion d'une personne par un motif, motif qui « prend vie en quelque sorte et devient person- « nage agissant, tant il se modifie, et restant « cependant reconnaissable, sous l'influence de « sentiments ou le choc des événements exté-

« rieurs [1]. » Une telle définition, prenant le *leit-motiv* à son origine française la plus en vue, c'est-à-dire la *symphonie fantastique,* exprime en termes d'une justesse et d'une netteté tout à fait remarquables, ce que, moyennant des changements de mouvement, de timbre, d'intonation, il deviendra dans quelques-uns des chefs-d'œuvre de Berlioz et dans la plupart des drames wagnériens. Ni cette portée figurative, ni cette destination dramatique ne caractérisent ce qu'il faut bien appeler, faute de mieux, l'emploi transcendant du genre varié qui appartient en propre à Beethoven. D'une part, la pensée qu'il mettra ainsi en œuvre, au lieu d'être projetée hors de lui-même pour entrer dans un cycle de situations imaginaires et de manifestations objectives, restera impersonnelle, anonyme. De l'autre, cette pensée musicale se montrera ou se dérobera, grâce à des modifications multipliées, avec beaucoup plus de liberté pour prêter des accents changeants, adventices, contradictoires parfois, au concept primitif, tantôt découvert et mis à nu, tantôt voilé ou déguisé.

C'est bien là ce que produirait en pleine lumière

---

[1] Hector Berlioz. *Sa Vie et son Œuvre,* par Adolphe Jullien, p. 75.

l'examen suffisamment approfondi de quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus justement renommés du Maître qui adaptent l'unité d'un thème préféré à la variété des transformations par lesquelles il passe successivement. Que l'on prenne celle de ses mélodies *implorantes*[1] (nous reviendrons tout à l'heure sur la signification contenue dans ce mot), qui s'ouvre et se dilate avec la plus inaltérable sérénité, à laquelle succède pour un moment, dans sa seconde partie, un court et doux recueillement; qu'on la retrouve dans les quatre variations dont les deux premières lui ajoutent tant de vivacité et d'éclat, en attendant que l'avant-dernière double, triple autour d'elle, pour la tempérer et l'amortir, les revêtements formés par des tierces, des quartes, des sixtes habilement combinées, et que la dernière l'agrémente et la pare de tant d'ornements scintillants, gruppetti, arpèges, chaînes de trilles. Le trio op. 97 offre encore un merveilleux exemple de ce qu'on peut appeler l'équilibre parfait, maintenu en ce genre entre l'Unité et la Variété. Arrêtons-nous un instant sur la dernière partie du dixième quatuor pour cordes. Ici encore se développe, s'agite, s'illumine une pensée musicale ; pourquoi

[1] *Andante* du duo pour piano et violon, op. 47.

ne pas dire plutôt une substance douée de vie, une ardeur, une flamme, ou bien avec Gœthe, qui avait lui-même emprunté cette expression à la philosophie de l'Antiquité, une *entéléchie* distincte, persistante, créée par l'art, pour que, s'emparant d'elle, un mouvement précipité et sans cesse croissant l'entraîne dans des évolutions nullement déréglées et pourtant capricieuses. Des sonorités aiguës, stridentes, portant sur les temps faibles, simulent un cri perçant d'oiseau ; plus loin, c'est le joyeux entrain de quelque fête en plein air, dont le signal est donné par la note unique et bourdonnante que réitèrent les basses. Peu à peu, tout cède à une sorte d'allégresse irrésistible. De plus en plus légère, de plus en plus exaltée, l'idée musicale s'échappe enfin, enlevée dans un tourbillonnant essor[1].

A mesure que l'on avance vers les dernières compositions de Beethoven, on s'aperçoit que l'équilibre entre l'Unité et la Variété, au sens et dans les limites qui viennent d'être assignés à

---

[1] Il serait intéressant de mettre en parallèle avec cet admirable spécimen de musique de chambre ce que dans son quatrième quatuor (posthume) Schubert, qui n'était pas coutumier du fait, a su, par aventure, tirer d'un thème très habilement tourné et retourné, et à la fin, développé, élargi, par une si ardente métamorphose.

ces deux mots, risque davantage d'être rompu, et rompu au détriment de l'Unité. Les derniers quatuors notamment montrent à deux ou trois reprises un thème devenu le principe générateur, le lien secret de développements qui l'éclipsent à peu près, tant ils jettent autour de lui d'harmonies audacieusement déroutantes, ou de tissus de notes aux entrecroisements scabreux.

Au nombre de ces caprices surprenants, il convient de mettre encore celui qui suggéra à l'auteur de la sonate op. 111 les deux transmutations successives qui portent brusquement d'une extrémité à l'autre du clavier, par une rapide coulée de gamme, son *arietta* à peine reconnaissable, ici, à force d'être réduite à sa plus simple expression, à la plus sommaire délinéation, là, parce qu'elle est comme absorbée dans l'éparpillement de notes hautes qui mènent autour d'elle, semble-t-il, une ronde ailée et babillarde. Cette translation imprévue, cette sorte de saut n'a pas trouvé grâce devant de Lenz. A cette occasion, il lui échappe un bien gros mot, un de ces mots précisément que lui-même rudoie avec une indignation dont la sincérité est parfois comique lorsqu'il les retrouve sous la plume de quelque critique de la première heure, présomptueux et fourvoyé : « La démence du génie intéresse. » Vraiment, le contraste tout à fait acceptable qu'a imaginé

Beethoven pour favoriser ce qu'on pourrait appeler l'hyperbole d'une variation *per diminutionem*, ne méritait pas qu'on le lançât avec une telle rigueur. Ne représente-t-il pas tout simplement, dans le milieu instrumental, ce que serait, dans l'harmonie vocale, une partie de soprano aigu surgissant *ex abrupto* pour donner la plus légère des ripostes à une partie de baryton?

Mais voici, dans cet ordre de productions, le vrai, l'étourdissant triomphe du caprice, et, cette fois, de Lenz applaudit sans réserve.

C'est une histoire bien connue. Invité à composer quelques variations sur un motif de valse mis au jour par l'éditeur de musique Diabelli, Beethoven oppose, d'abord, un refus formel, puis, de lui-même, se met à l'œuvre, et, tant le jeu lui plaît et l'entraîne, jette sur le papier jusqu'à trente-trois variations. Les trente-deux variations à travers lesquelles il avait, précédemment, fait circuler un thème original en *ut mineur* se trouvent ainsi dépassées d'une seule unité, en apparence, mais de bien plus en réalité, à cause de la fantaisie presque inépuisable et sans comparaison possible qui préside à la composition de ce nouveau tour de force, et à raison d'une autre circonstance encore. En effet (et c'est là une particularité qu'on aurait peine à retrouver dans l'œuvre du Maître), les variations sur le thème en *ut mineur* ne sont

pas toutes indépendantes l'une de l'autre. Quelques-unes se présentent réunies deux à deux, de telle façon que la seconde n'est autre chose, pour transporter ici, par une sorte d'équivalence, une expression empruntée à un autre art, à celui du graveur, qu'un nouvel *état* de la première, différencié par certaine surcharge ou par quelque inversion.

C'est un jeu, avons-nous dit. Tel que celui de l'enfant qui, avec un souffle et une goutte d'eau, enfle les bulles aux surfaces diversement colorées et diaprées qui, l'une après l'autre, oscillent et disparaissent ? Tel que celui qui consiste à faire passer par trois points donnés nombre de figures contournées avec plus ou moins d'aisance ? Ce serait trop peu dire ; car l'amusement en question a de tout autres attaches avec l'intelligence et le sentiment. Que devient-elle, ou plutôt que ne devient-elle pas, la bluette musicale devenue le prétexte plutôt que le motif et le lien flottant de ces agglomérations de notes, de ces circonvolutions, de ces zigzags qui, autour de l'extrait d'harmonie, du soupçon de mélodie, revêtus de tant de déguisements successifs, déroulent leurs cercles élargis, rétrécis à plaisir, où tantôt s'agite, en rythme fait pour régler un élan du corps, un balancement des membres, tantôt pénètre et s'arrête une émotion de l'âme ! Cette fois c'est bien

la Variété qui, le prenant de haut avec l'Unité, préside à cette sorte de mascarade où défilent et se pressent tant de boutades tapageuses, où se mêle une ironique contrefaçon de Mozart, et qu'interrompent, ici, quelque chose comme un grave chant d'orgue, là, un mélancolique et langoureux *largo,* sans compter les avances faites à cette forme fuguée pour laquelle, de temps en temps, Beethoven tient à manifester une passion malheureuse. Et comme le mouvement de menuet final ravive, aiguise encore cette excellente plaisanterie musicale, la fait gambader une dernière fois sur les pointes de notes piquées, l'emporte dans un léger frôlement de gamme ! Musique amusante, s'il en fut, dans le sens avouable du mot ; car elle fait sonner hardiment, lestement la note de ces *burle* par lesquelles Schumann, à son tour, avec tant de bonne humeur primesautière, fantasque et versatile, donnera le change à ses navrantes mélancolies ! Malheureusement, pour qu'en réalité elle amuse, il manque à tant de verve et d'entrain quelque chose. Et quoi donc ? Un programme avec titres et sous-titres. Et puis elle a quelque chose de trop, qui est le respect du génie pour lui-même et pour ce qu'il crée, ne fût-ce qu'un badinage.

Pour en finir sur ce point, notons qu'à sa façon, et dans les limites que nous avons cherché à dé-

terminer, Beethoven ne fut pas sans en user avec tel ou tel motif à peu près comme devaient le faire, après lui, Berlioz et Wagner. Il ne lui est pas demeuré tout à fait étranger le procédé qui consiste à s'emparer d'une phrase musicale pour la livrer à une sorte d'analyse féconde qui, la désarticulant et la démembrant, communique à chacun de ses tronçons une sorte d'animation et de vie indépendante et, sans lui rien ajouter du dehors, tire de cette décomposition des effets extrêmement curieux. Il importe d'interroger, dans cette intention, le premier morceau de la symphonie avec chœur, à l'égard duquel il est arrivé à Berlioz, commentant Beethoven, on sait avec quelle pénétration sympathique, de faire preuve d'une certaine négligence ; comme s'il n'avait pas entièrement compris l'importance et la signification si neuve à bien des égards de ce poème instrumental admirablement nuancé et, par moments, condensé avec une telle énergie ; comme s'il n'avait pas saisi ce qu'il y a là de très régulièrement épanché et de très librement ondoyant à la fois. L'étude approfondie de cette œuvre de premier ordre, et notamment de ce qu'y produisent le morcellement du thème principal et l'emploi de ses fractions tour à tour appelées à figurer et à se développer chacune pour son compte, s'impose à quiconque a la curiosité de chercher dans

l'œuvre de Beethoven les signes avant-coureurs de l'apparition du drame wagnérien.

Reste à chercher quelques témoignages de cette autre sorte de fidélité de Beethoven à ses idées, en vertu de laquelle, s'il ne les évoque pas, à proprement parler, il se réfère à elles pour leur emprunter avec un art délicat et probablement inconscient, le plus souvent du moins, quelque chose d'essentiel qui, sur une autre inspiration, jette un reflet et fixe une ressemblance. Telle de ces ressemblances s'explique tout naturellement par ce fait que les compositions qui la laissent apparaître se rapportent à des dates voisines. Il en est ainsi des relations assez étroites qu'on peut relever entre l'emploi des traits alternant avec les motifs dans la symphonie en *si bémol* et l'introduction de figures instrumentales tout à fait approchantes dans le finale du trio, op. 70, en *mi bémol*. La même circonstance justifie encore le retour, dans le premier morceau de la même symphonie, d'un beau *crescendo* marqué par de petits groupes ternaires rapidement enlevés, qui avait déjà ménagé de la même manière son essor et ses progrès dans le premier morceau de la sonate pour piano, op. 53.

Qu'une même phrase soit commune à l'introduction lente de la sonate dite pathétique et à celle de la sonate intitulée *les Adieux, l'Absence*

et le Retour, écrite onze ou douze ans plus tard, cela peut tenir au genre déterminé que la présence de cette sorte de prologue peu usité par Beethoven pour les pièces de ce genre, imprime à l'une et à l'autre de ces sonates, qui répondent, dirait-on, à des intentions analogues.

Le *largo* du Trio en *ré,* op. 70, est justement célèbre. Inutile d'insister sur le sentiment de lourde oppression, et, par instants, de morne stupeur, inhérent à ces phrases courtes et traînantes à la fois, dont l'une succède à l'autre comme une réponse désespérante à une question anxieuse. Dans tout ce que les modernes auront pu multiplier de trémolos et de gammes chromatiques, trouverait-on aisément des effets équivalents à l'effet bizarrement sinistre, presque fantastique, produit par ces rapides et tremblants clapotis de notes qu'en cette occurrence le piano, instrument suspect et de mauvais renom, est chargé de prolonger, jusqu'à ce que d'autres groupes, étroitement serrés dans leur marche par demi-tons, et se précipitant vers la région basse du clavier, déchirent et enlèvent avec eux le réseau de sonorités tour à tour immobiles et changeantes? Ce trio fut dédié à la comtesse Erdody. C'est à elle que devaient être dédiées également les deux sonates pour piano et violoncelle, op. 102. Faut-il attribuer à cette destination

commune le caractère particulier de l'*Adagio* de l'une de ces sonates, rappelant en plus d'un point celui qui vient d'être succinctement analysé? On peut noter spécialement comme l'un des traits distinctifs de ces deux compositions l'importance donnée au gruppetto qui adhère à la phrase principale. Chose curieuse! Le même détail se retrouve, avec l'accent qu'il communique, dans cette autre belle page, l'*Adagio ma non troppo* de la sonate op. 101, toute voisine, par sa date, de celles dont Beethoven fit hommage à la comtesse Erdody. Quelque préférence ouvertement manifestée, ou bien quelque association d'idées plus ou moins vague avait-elle induit le Maître à faire ressortir ainsi la marque d'origine d'une lignée musicale honorée de la même adoption? La supposition n'est peut-être pas trop téméraire.

Il était naturel que l'opéra de *Fidelio* devînt comme un centre lumineux destiné à rayonner à l'entour sur plus d'un point même assez éloigné [1].

---

[1] Par contre, telle page de *Fidelio* trahit des réminiscences. La plus curieuse peut-être, à ce point de vue, est le duo si lugubre du troisième acte, celui de Rock et de Léonore occupés à creuser la fosse du prisonnier. On y trouve quelque chose (sauf une inversion des arpèges) du sentiment de la célèbre sonate en *ut dièse mineur*, en même temps que le dessin en triolets qui occupe la

Le motif lent mis dans la bouche de Florestan, et repris pour l'ouverture de Léonore, a transmis à l'adagio de la symphonie en *si bémol* la progression descendante qui en marque le commencement. Suivant cette même progression inclinera, plus tard, tel *leitmotiv* (prenons le mot au sens le plus large, le plus compréhensif, pour éviter toute chicane) introduit par M. Reyer d'une manière très significative dans son opéra de *Sigurd*. Nous saisissons avec empressement cette occasion de saluer au passage la magnifique conciliation opérée en vertu de l'éclectisme le plus heureux, le plus fécond, entre les exemples souverains donnés par Wagner et par Berlioz. Combien il est opportun de se retourner vers ce haut refuge ouvert à l'Art musical, alors que défigurées, déshonorées à leur tour, après les plus pures créations de l'Antiquité, telle féerie de Shakspeare, telle situation poétique imaginée par Wagner, se traduisent, la musique aidant, en chatouillements sensuels et en sous-entendus lascifs !

Ne fût-ce que par la manière aisée et souple avec laquelle les éléments constituants du chant

---

région basse de l'orchestre semble bien venir en ligne directe d'une *Invention* de Séb. Bach pour trois voix, en *si mineur*.

s'adaptent à la division carrée des temps, le dernier trio de *Fidelio,* surtout dans ses vingt premières mesures, est l'un des passages de l'opéra de Beethoven qui présentent le plus d'affinités avec le style de sa musique de chambre[1]. Un

---

[1] S'il est, à notre époque, un écrivain qui représente la critique d'art musical telle que les Français savent la goûter, avec bien des qualités aimables et brillantes qui, ne voilant pas suffisamment quelques lacunes, se refusent à certaines hardiesses heureuses, c'est assurément M. Camille Bellaigue. L'élégant critique ne laisse pas de se montrer parfois téméraire à sa manière, à ses heures. N'aurait-il pas usé largement, sinon abusé de la permission, le jour où il a fait à Saint-Saëns l'honneur de le proclamer le Beethoven français? Serait-il bien aisé de justifier cette qualification, si l'on soumettait à une étude approfondie, dans l'intention de les comparer, les œuvres du grand maître allemand et celles du remarquable compositeur français qui appartiennent à ces deux genres importants, la symphonie proprement dite et la musique sacrée? A notre sens, le point de contact se laisserait découvrir plutôt dans la musique écrite par l'un et par l'autre pour le théâtre. Le rôle de Catherine d'Aragon, cette admirable création de l'auteur de *Henry VIII* (notamment dans les scènes où la Reine intercède auprès de son terrible époux en faveur de Buckingham, puis l'implore pour elle-même, dans le premier surtout) fait résonner une note féminine pressante, suppliante, qui évoque bien moins, suivant nous, la manière de Gounod qu'elle ne répond avec un accent dramatique plus prolongé et autrement insistant à certaines inspirations fières et plaintives, en même temps que fermement et strictement réglées par la mesure, qui éclatent dans *Fidelio.*

autre trio, celui du premier acte, est bien plus remarquable par la souplesse, la variété de ses inflexions, l'élan croissant qui l'entraîne vers cette sorte de stretta, où s'épanche une si généreuse cordialité. Combien il l'emporte sur le quatuor voisin, trop vanté pour son habileté, qui n'est que de l'habileté pure, reposant sur la reprise plus ou moins ingénieusement accompagnée du même chant par chacun des quatre personnages qui sont en scène ! La sonate pour piano et violoncelle (op. 69), dédiée au baron Gleichenstein, s'en rapproche de très près par les phrases principales de son premier morceau et de son finale. La sonate op. 54 et le trio gr. 97, entre autres, sont conçus dans le même esprit et conduits suivant cette même allure modérément libre que règle la mesure à quatre temps.

N'est-il pas digne de remarque que, dès qu'il arrive à Beethoven de personnifier, de mettre sous des noms historiques ou imaginaires les passions humaines dont son art devient l'interprète, les plus rapidement jetées comme les plus achevées de ces traductions, impliquent, par le fait même de ce choix ou de cette désignation, une idée de captivité et de délivrance? Le sujet de Coriolan justifie doublement cette observation, puisqu'il fait dépendre la délivrance de Rome des supplications maternelles qui finissent par rendre

à elle-même une âme fermée au pardon par l'obsession de la colère et de la vengeance. Elle pourrait s'appliquer à *Prométhée,* aux *Ruines d'Athènes.* Beethoven fut tenté de se rapprocher de Gœthe pour se mesurer avec *Faust,* ce chef-d'œuvre dont la première partie s'ouvre sur une captivité volontaire et se ferme sur une captivité forcée, en attendant que l'intervention libératrice des Puissances célestes forme le couronnement de la seconde. Dans *Egmont,* ce qu'il a vu surtout et ce qu'il a voulu rendre, c'est le héros passant par le supplice pour s'échapper vers la gloire, et celle qui lui est fidèle fuyant de l'amour à la mort. Et comment rappeler cette page merveilleusement touchante, la *Mort de Claire,* sans noter au passage l'adaptation singulièrement heureuse, à cet humble sacrifice de soi par où s'achève une destinée obscure, du dessin musical contenu dans une autre page ? Cette page est la plus belle sans doute de cette partition du *Christ au Mont des Oliviers,* dont elle forme l'introduction et sur elle, l'intention musicale dont il s'agit, s'appliquant à l'immolation volontaire du Juste, avait déposé une empreinte plus virile, plus austère, plus solennelle. C'est d'après Gœthe aussi que Beethoven composa le chant de *Mignon.* Se rapprochant des intentions du poète avec plus de docilité respectueuse que ne devaient le faire

après lui Schumann et Ambroise Thomas, il fait succéder, par un brusque contraste, à la sérieuse gravité de la première partie du chant, l'élan si vif de la seconde, cette *échappée* irrésistible vers l'horizon invisible de la patrie.

Quant à *Fidelio,* peut-on mieux définir ce chef-d'œuvre lyrique qu'en l'appelant le drame et le poème musical de la délivrance? Bien différent, à cet égard, des opéras de Weber qui sur les sentiments humains jettent tant de reflets venant de la Nature extérieure, il exclut, pourrait-on dire, le plein air. Ce que signifie, moralement et matériellement parlant, le Chœur des prisonniers avec ses gradations d'ombre et de lumière ménagées en perfection, n'est-ce pas comme l'image et le résumé de l'œuvre tout entière, de cette œuvre si peu faite pour un auditoire vulgaire, mais qui réserve à l'initié de si rares jouissances, avec ses alternatives d'angoisses et de timides espérances; avec cette clarté souvent vacillante, parfois transformée en flamme ardente, que jette sur ses pénombres, sur ses ténèbres, l'héroïque tendresse de celle qui dispute à la puissance de la haine la liberté et la vie de son époux; avec cette tendresse féminine qui, après le coup de théâtre par où l'extrême péril et la grâce suprême se seront touchés de si près, reste encore comme doucement frissonnante, et ne retrouve que dans le

chant final d'actions de grâces si digne d'être entonné à la face du ciel, une sérénité pure, que n'altère nulle défaillance, que n'exalte nul vain et passager transport. Vraiment, ce serait le cas de rapprocher du nom de Beethoven, comme une critique haute et pénétrante l'a déjà fait[1], cet autre grand nom, celui de Rembrandt. Rembrandt n'excelle-t-il pas, en effet, à faire de cette lumière, qu'il emprisonne dans ses *intérieurs* et dans ses souterrains, la messagère d'un sens moral ou intellectuel qu'elle adresse à ce qu'elle atteint, à ce qu'elle vient frapper? Et l'admirable orchestre de *Fidelio* n'a-t-il pas, lui aussi, se dégageant de tons assourdis et harmonieusement étouffés, telle irradiation qui, avec les notes veloutées du cor, s'étale, reposée, autour de la figure de Léonore resplendissante de courage, telle vision qui, se glissant, s'insinuant avec les notes grêles et perçantes du haubois, détourne du fond du cachot vers l'espérance, la pâle et douloureuse figure de Florestan?

Si cette sorte d'élargissement et d'affranchissement d'une âme, d'un être humain, qui, en vertu

---

[1] V. A. Dumesnil, *La Foi nouvelle cherchée dans l'Art*. Il ne faut pas oublier non plus une charmante pièce de vers : « Beethoven et Rembrandt », insérée par M. André Lemoyne dans ses *Légendes des bois et Chansons marines*.

d'une intention expresse, produit ici une impression si frappante, n'est pas sans se retrouver dans les occasions, offertes ailleurs à Beethoven, pour prêter à sa musique un sens déterminé, est-ce une coïncidence purement fortuite? Ne serait-ce pas plutôt comme une harmonie préétablie?

Schindler[1] rappelle que Beethoven, comme exécutant, « donnait la préférence à l'accent *rythmi-* « *que,* y excellait, tandis que la partie mélodique « ou grammaticale était souvent sacrifiée ». Dès lors, on ne trouve nullement extraordinaire que, comme compositeur, il ait accordé à ce même accent une importance telle qu'en mainte occasion il en soit venu jusqu'à lui sacrifier tout ce que pouvaient lui fournir les ressources multiples de l'harmonie. Que de fois, avec une sorte de simplicité voulue, hardie, dédaigneuse de ces complications techniques qui tiennent tant de place dans les productions de son grand devancier Bach, il reste pendant un nombre considérable de mesures, ou même pendant la durée entière d'un morceau, fidèle à la tonalité d'*ut majeur* réduite à elle-même, relevée et mitigée tout au plus par cet unique accident, la note *fa* diésée! Ainsi est conçu le commencement de sa

---

[1] *Vie de Beethoven,* p. 329.

première symphonie. Il n'en est pas autrement dans cette partie du troisième morceau de la symphonie en *ut mineur*, où un même dessin, exposé lourdement, énergiquement, dans les régions basses, par les instruments à cordes, va successivement s'allégeant, et comme s'amincissant, jusqu'à ce que la douce sonorité des flûtes le berce sur la plus simple alternance des accords de tonique et de dominante.

Le même parti pris présidera à la composition des variations sur la valse de Diabelli (depuis la première jusqu'à la vingt-neuvième, sauf la neuvième) et de la Grande Marche, op. 124[1], après avoir passé par l'ouverture de *Prométhée*, celle de *Léonore*, le quintette final du *Christ au Mont des Oliviers*, le *prestissimo* du dixième quatuor

---

[1] Dans cette composition caractéristique et malheureusement trop peu connue, dont le motif principal paraît bien emprunté à la fugue qui suit une *toccata* en *ré mineur* de Séb. Bach, une compensation tardive, mais bien significative, est faite à l'harmonie et à ses surprises. Peu après le dernier retour au *tempo primo* qui succède à une mesure d'adagio, s'appuyant, pendant sept mesures, sur la base fixe d'un dessin instrumental qui fait dominer le *la bémol*, une série de trémolos porte des sonorités tremblantes et douces sur ces degrés successifs de l'échelle diatonique, *fa, mi, sol, la* et *si* (ces quatre dernières notes étant bémolisées). Cette progression inattendue a un charme particulier, indéfinissable.

pour cordes, l'*Arietta* variée de la sonate op. 111, le finale de la symphonie en *ut mineur* et celui de *Fidelio,* il a réussi à obtenir ainsi, à très peu de frais, des effets dont la puissance et la franchise sont indéniables. Et, bien entendu, cette énumération n'a pas la prétention d'être complète.

Sans chercher la moindre transition, on peut saisir au passage une autre indication fournie encore par le Maître lui-même. Parmi les inspirations dont son art était redevable à la Nature, il se plaisait à citer ce qui lui venait des chants de ces oiseaux qu'il appelait ses « collaborateurs ». Il n'est nullement besoin de le savoir pour reconnaître le sens et l'origine de plus d'un équivalent musical introduit dans la symphonie pastorale. Ainsi Wagner, de son côté, dans son *Siegfried,* devait chercher à se mesurer de tout près avec ceux qu'il était jadis admis et permis de désigner sous le nom de *chantres ailés.* Ainsi Chopin, dans son dixième *Prélude,* a voulu rivaliser, à sa façon, avec les notes qu'égrènent les fragments de gammes descendantes du bengali. Mais, quand on le sait, on est fort porté à se figurer que dans le troisième morceau *(Presto)* de la symphonie en *la,* le souvenir des coups de gosier, des trilles, des pépiements entendus en plein air, durant quelque riante matinée de printemps, glisse et voltige d'un instrument à l'autre, en dehors, au

delà de toute velléité d'imitation directe. Toutefois, dans ce genre de traduction plus ou moins libre, comme toute musique, eût-elle pour auteur un Beethoven ou un Wagner, reste distancée par la poésie! Comment égaler, dans n'importe quel langage, les paroles que sur le plus simple des chants d'oiseau aura su mettre un grand poète? Il est vrai que si jamais pièce de vers fut traversée et comme hantée par un rêve de musique au charme étrange, indéfinissable, capricieusement changeant, c'est bien celle que Shelley a intitulée *To a skylark*. A la fois persistant et renouvelé ainsi que les songes les plus heureusement entremêlés au sommeil, cet autre rêve varié à plaisir, suivant en plein jour, d'image en image, un gazouillement d'alouette qui s'élance droit au ciel, va s'élevant sans cesse vers les sommets du monde des sons et se jouant autour de ces impénétrables mystères. Et n'est-ce pas à l'un de ces mystères que là même fait écho, sans pouvoir l'expliquer, une pensée poétique bien digne de prendre place tout à côté des deux ou trois vers où Shakspeare aura fait preuve d'une divination si profonde à l'égard des secrets de la musique :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought?

Les deux petites sonates pour piano, op. 14, ne tiennent pas par elles-mêmes une place bien en

vue dans l'œuvre du grand musicien. Mais elles ont donné ouverture à la révélation la plus féconde, suivant nous, qui soit venue enrichir cette sorte d'exégèse fragmentaire due à Beethoven lui-même. Schindler a raconté qu'au dire de l'auteur, ces deux sonates étaient la manifestation de deux principes opposés l'un à l'autre, le principe *suppliant* et le principe *résistant* ou *contrariant*[1]. Il est essentiel de retenir ces deux mots dont Schlindler, assez maladroitement, suivant de Lenz, tenta de faire l'application à certaines productions du Maître, et de les rapprocher d'une autre parole également authentique qui lui est échappée, pour en déterminer la portée et, dans une certaine mesure, les acceptions vraisemblables. Cette parole, bien connue, est celle-ci, ayant trait au groupe de quatre notes fortement accentuées (les trois premières n'étant que la répétition du même son) par lequel s'ouvre la symphonie en *ut mineur* : « C'est le *fatum* qui frappe à la porte. »

Tout naturellement on sera fondé à conclure que là où le même groupe de notes se retrouve, il doit avoir une signification pareille, c'est-à-dire

---

[1] De Lenz emploie le mot *récalcitrant*, qui est peut-être moins heureux, à cause de l'acception plus restreinte de la forme imagée qu'il présente.

désigner ce que la force du destin oppose de violent ou tout au moins d'hostile à l'être humain. Et il se laisse nettement reconnaître, à trois reprises au moins en dehors de la symphonie en *ut mineur,* d'une part, dans le *finale prestissimo* de la sonate pour piano, op. 10, appartenant à la même tonalité que cette symphonie, que, du reste, elle précède notablement; de l'autre, dans la très belle sonate (op. 57) presque contemporaine, elle, de la symphonie. Au milieu de cette composition si agitée, si tumultueuse, livrée à tant d'orages (ceux du ciel, ou de la mer, ou de l'âme?[1]) le violent et sinistre appel fait éclater ses coups redoublés parmi les arpèges qui, roulant sur eux-mêmes, réitèrent leurs assauts, avant de livrer passage à la phrase calme et majestueuse qui ramène, au milieu de ce désordre, la marche régulière de ces octaves.

En troisième lieu, cette même formule si brève, si concentrée, présidera au *presto* (encore en *ut mineur*) du dixième quatuor pour cordes (op. 74); seulement l'âpre frémissement de l'implacable injonction, même avant d'être intercepté par une

---

[1] Il paraît que la *Tempête* de Shakspeare, agissant alors sur la pensée de Beethoven, a retenti principalement dans cette composition.

phrase doucement suppliante, se tempérera en quelque sorte, de lui-même, par des répercussions affaiblies et de sourds grondements. Et puis une force rude, sans mélange, reprendra le dessus dans le singulier *quasi prestissimo* en *ut majeur* que ses bonds si rudement scandés par le rythme ternaire semblent à la fois reporter vers quelque développement de la symphonie en *ut mineur,* dont il serait un énergique raccourci, et vers ce *molto vivace* de la symphonie avec chœur auquel avait préludé plus ouvertement encore telle série de sons bien plus capricieusement surchargée de la sonate op. 54 [1], avec ses séries ternaires de notes pointées faisant converger ou diverger leurs octaves, leurs sixtes, leurs tierces, etc.

Mais au delà de ce triple rapprochement, évidemment justifié, d'autres inductions sont de mise. Du sens très particulier, très profond, que Beethoven lui-même aura ainsi donné du principe *résistant,* en figurant sous ce nom une brusque intervention du fatum, il sera permis de conclure que, d'autres fois encore, et sous d'autres formes, il lui sera arrivé ou de mettre en présence, ou de faire prédominer séparément ce

---

[1] A partir de la vingt-cinquième mesure du *tempo di minuetto.*

principe lui-même et son antagoniste, pour exprimer l'antinomie vitale par excellence, faite d'expansion et de contraction, le Pour et le Contre entremêlés d'un bout à l'autre de l'existence pour en former la trame et la chaîne, qu'il s'agisse de la plus humble des créatures humaines ou de l'une de ces âmes que leur grandeur même condamne à être plus souvent encore les victimes que les héroïnes du drame inéluctable. En outre de l'opposition générale connue de tous ou de presque tous, qui éclate plus ou moins ouvertement entre cette tyrannie extérieure qui se dérobe à tout pourquoi, et ce recours inconscient ou volontaire à une puissance infiniment bienfaisante, le génie aura le privilège peu enviable de voir par surcroît, dans le jeu cruel du Pour et du Contre, le contraste douloureux de ce qui se donne, dans l'offre inestimable qu'il fait de lui-même et de ce qui se refuse à lui, par le fait de l'indifférence, de l'aversion ou de l'envie.

Le principe résistant! Par analogie avec les premières notes de la symphonie en *ut mineur,* mais avec plus d'insistance, on le reconnaîtra aisément dans l'attaque *ex abrupto* du trio en *ré,* op. 70, et dans celle du onzième quatuor, op. 95; ici comme là, il cédera brusquement la place à une autre idée musicale inclinée en sens contraire. Il marquera par une interpellation véhémente,

par un défi plein de sombres menaces, le début du mouvement vif de la sonate pour piano, op. 111. Dans cette sorte de lutte à outrance portée d'un bout à l'autre du clavier, et qu'interrompt telle courte trêve indiquée par un *rallentando,* on l'entend dominer la mêlée, surtout lorsqu'il se détache victorieusement sous le doigté agile et robuste d'un Rubinstein.

Du principe suppliant dérivent les *adagios* des septième, huitième et dixième quatuors pour cordes, ainsi que l'*adagio* de la grande sonate pour piano, op. 106. Chacune de ces compositions d'un ordre supérieur, si diverses entre elles et qui surgissent dans l'œuvre du Maître, sans préparation, sans allusion préalable, épanche à sa manière et dans une direction différente le flot intarissable de consolations que, seule, la grande musique peut mettre à la portée des grandes tristesses, faisant passer à travers elles un oubli mystérieux et passager qui doit leur rendre ou leur laisser plus que jamais le respect d'elles-mêmes.

Avec une intensité fort rare et très inattendue, le même principe préside à l'évolution que marque, pour la première fois, la cinquante-sixième mesure du finale qui termine le magnifique quatuor pour cordes en *ut dièze mineur,* op. 131. Il n'y a pas à se méprendre sur la puissance d'évolution

inhérente à ces cris éloquents auxquels aboutit l'invocation dont il s'agit, et qu'eux-mêmes, par une de ces inflexions tendres, familières aux dernières œuvres du Maître, finissent et absorbent en quelques notes douces où murmure la plus humble, la plus résignée des plaintes frustrées de leur plein exaucement.

Mais dans cette même sphère du sentiment, il est trois inspirations qu'on serait bien tenté d'associer, parce que, apparaissant à travers la vie du grand compositeur, chacune à son tour, chacune à son heure, elles représentent fidèlement trois états de l'âme devenus ainsi autant de *moments musicaux,* qui, se tenant de près sans se confondre, s'appellent et se répondent. Il s'agit : 1° du motif de l'*andante* varié[1] de la sonate, op. 47,

---

[1] On pourrait à la rigueur considérer le motif varié dans le septuor comme une sorte d'ébauche rudimentaire (dans la seconde partie surtout) de cet autre andante qui lui est si supérieur. Mais il faudrait se garder de pousser plus loin la comparaison. En effet, les variations du septuor ne sont autre chose qu'un brillant exercice de virtuosité auquel a donné lieu un thème presque insignifiant à force de plate et régulière correction. Cela tient bien plutôt de la manière de Hummel ou de Ries. Et pourtant cela, exécuté solennellement par l'orchestre du Conservatoire, à Paris, est au premier rang des morceaux à succès. Et certes, la première variation, avec ses allures d'air d'opérette, a sa grande part dans ce succès. Les

dédiée à Rod. Kreutzer ; 2° l'*andante* du trio, op. 97, dédié à l'archiduc Rodolphe ; 3° l'*andante moderato* en *ré majeur* qui alterne deux fois avec l'*adagio molto* de la symphonie avec chœur. Assurément ce que chacun de ces chants veut dire de si profond, s'exprime autrement, outre qu'il reçoit une couleur particulière ici de l'accord de deux ou de trois instruments, là, du jeu et des timbres de tout un orchestre. L'un donnera davantage à une sorte d'abandon plein de confiance, à une foi juvénile, disposée à implorer avec une ardeur sans hésitation et sans inquiétude; l'autre sera plutôt caractérisé par un recueillement grave, attendri, où le génie de la métamorphose fera entrer successivement une sorte d'enjouement tempéré, une plainte haletante, jusqu'à cet épanouissement final préparé avec tant d'art, qui l'illumine et le transfigure. Le troisième enfin, pour rendre plus frappant un

---

applaudissements sans fin que provoque infailliblement l'exécution (parfaite cela va sans dire) d'une œuvre aussi secondaire, et la froideur croissante avec laquelle, dans la même salle, sont accueillis la symphonie héroïque, la symphonie en *la,* voilà un critérium trop sûr de la dégénérescence continue du sentiment musical dans un milieu trop *distingué* pour que le bon ton n'y supplante pas de plus en plus le bon goût. Comme on le dit de toutes parts en sortant : On s'est bien *amusé.*

redoublement de ferveur de son adjuration pressante, emploiera de nouveau ces effets syncopés auxquels le premier avait dû un tel accent. Tous trois sont orientés de même par la progression ascendante qui les dirige vers la partie supérieure de l'échelle tonale. De Lenz, qui se plaît tant aux images, eût pu comparer cette direction à celle de mains jointes, élevées et tendues vers le ciel. A un certain endroit de chacun d'eux, cette progression est plus manifestement marquée. Et ce petit détail a, pour le dernier du moins, pour l'*andante moderato* de la symphonie avec chœur, son importance; car en rapprochant la série de notes (*la, si, ut dièse, mi*) qui se trouve dans la troisième figure de cet andante, de cette autre inflexion très analogue *(sol, la, si bémol)* qui marque comme le point culminant de l'*adagio molto* avec lequel notre *andante* alterne, on s'aperçoit que Berlioz a négligé ce trait d'union suffisamment apparent, lorsqu'il a déclaré qu'entre ces deux motifs il n'y avait absolument rien de commun.

S'il a été besoin de quelques développements pour justifier l'association de ces trois mélodies sœurs, considérées comme s'accordant pour un groupement harmonieux, il va de soi qu'en une occurrence exceptionnellement favorable, l'opposition formelle, voulue, des deux principes déjà

désignés, est devenue, pour Beethoven, la traduction même, la traduction incomparablement éloquente, en langage musical, d'un sujet choisi par lui, d'une situation tragique empruntée à l'histoire romaine. Il s'agit de l'*Ouverture de Coriolan*. Il est bien arrivé à de Lenz d'apprécier très judicieusement cette œuvre capitale à sa manière et dans les termes suivants : « On peut « dire de cette composition hors de toute propor- « tion ce qu'on a dit des tragédies de Corneille. « Elle ajoute à l'idée de la grandeur Romaine. « *Urbs*. » Seulement le zélé commentateur a négligé d'insister sur une des plus surprenantes antithèses que l'Art ait jamais conçues pour mettre aux prises, représentés par deux figures humaines, l'Orgueil avec toute son obstination intraitable, et la Persuasion avec toute son irrésistible douceur. Ainsi l'a bien entendu Beethoven, et la lutte de la mère et du fils atteint, grâce à lui, cette portée absolue. Dans ce duel moral il a concentré tout entier le sujet impliqué par le nom qui est en tête de l'œuvre. Il en écarta toute allusion à ce qui, en dehors de la violente et passagère étreinte, compose la destinée du personnage désigné. Rien de guerrier, rien de martial, rien de ce qui résonnera si puissamment dans cette autre Ouverture due au génie de Schumann et placée sous l'invocation d'un héros autrement

glorieux, de Jules César. Dans celle ci, la lutte intérieure est bien indiquée par certains accords plaintifs, chargés d'exprimer la protestation de la conscience ou de faire entendre la voix de Rome elle-même; mais qu'ils sont vite étouffés par les fanfares qui font éclater comme le cri de l'ambition superbe, exaltée, résolue à tout! Deux âmes aux prises, voilà tout ce qu'a voulu retenir Beethoven pour le dialogue sans pair qu'il a livré à l'orchestre, et c'est pour cela que ce dialogue reste si étroitement et si hautement tragique.

Pour caractériser la symphonie en *la,* Wagner a employé ces expressions qui peuvent sembler plus ou moins hyperboliques : « C'est une apothéose de la Danse. » Il faisait ainsi allusion à cette ténacité si impérieuse du rythme qui, nulle part, dans les compositions du Maître, ne s'impose avec une telle obstination. Peut-être pensait-il surtout à ce genre de rythme saccadé, martelé, qui retentit tout le long du premier *allegro* de cette symphonie, et qui devait reparaître, si aisément reconnaissable, dans mainte page de *Siegfried.* Serait-on bien loin de la vérité si, pour déterminer le sens moral des créations de Beethoven qui relèvent du *principe suppliant,* on les appelait l'Exaltation, le Triomphe de la Prière? La Prière tient sa place et une grande place dans l'Ode de Schiller qui a servi de texte aux dévelop-

pements splendides de la symphonie avec chœur, dans sa dernière partie. Il est superflu de rappeler les divergences auxquelles ont donné lieu l'appréciation et l'interprétation de cette œuvre sublime. Est-ce à contre-cœur, est-ce avec une pleine et sympathique conviction que Beethoven a ainsi célébré cette sorte d'accord parfait de la Liberté et de la Joie, parcourant, avec la Prière pour médiatrice, les principales sphères de l'activité humaine? Quoi qu'il en soit, l'agrégation de sons terriblement dissonante qui, tout au début, prend le dessus avec un tel relief, semble bien proclamer l'effort qu'il en a coûté au compositeur pour s'affranchir des étreintes de la Réalité. En outre, il serait peut-être difficile de découvrir l'expression d'une joie bien pure et bien franche dans certain épisode tumultueux introduit par l'orchestre à la suite de l'*allegro alla marcia*. Enfin, lorsque le compositeur donne pour couronnement à son œuvre cette sorte de débordement de gaieté, d'une gaieté que l'on dirait volontiers criarde et populaire[1], n'est-il pas permis de se

[1] Pour expliquer, sinon pour justifier, ce passage contesté de la symphonie, ne pourrait-on y voir, transportée dans la plus haute sphère ouverte au *genre varié*, une habitude très fréquente chez Beethoven lorsqu'il faisait de ce genre des applications plus modestes? Cette habi-

souvenir qu'il a été donné à un autre compositeur, à celui qui a écrit les *Maîtres Chanteurs,* d'éviter avec une aisance souveraine, dans les manifestations bruyamment populaires, le redoutable écueil de la vulgarité ? Restent en dehors de ce petit nombre de contrastes violents et d'ambiguités, toutes ces merveilleuses transformations de l'idée mère, concourant à glorifier ce qu'on pourrait appeler la *liberté de l'âme,* dans le sens particulier que Spinoza a fortement empreint au fond de ces mots, dans le sens d'une orientation incessante de l'être humain vers le divin, c'est-à dire vers ce qui, étant nécessairement vrai, nécessairement bon, nécessairement beau, est tout l'opposé de cette Destinée sourde et aveugle contre laquelle, de son côté, le génie de Beethoven devait si puissamment réagir. Et comment oublier, à ce propos, que par une entente parfaite des rapports qui rendent inséparables l'Esthétique et la Morale, Spinoza a formellement introduit au nombre des conditions de la « droite manière de vivre », l'amour de la vraie musique ?

Cette courte application de la philosophie à l'Art musical tel qu'il est pratiqué dans la sym-

---

tude consistait à enlever la dernière variation avec une sorte de crânerie parfois vulgaire.

phonie avec chœur nous mène tout naturellement à certaines exégèses non seulement philosophiques mais religieuses que R. Wagner a, dans la même direction, risquées avec une assurance non exempte peut-être de témérité. Affirmer tour à tour que Beethoven a entendu exprimer ceci : *Et pourtant l'homme est bon*[1], et qu'il a *découvert le premier le pays des hommes de l'avenir,* c'est-à-dire compromettre successivement les intentions de l'auteur de la sublime symphonie avec le paradoxe trop cher à Jean-Jacques Rousseau, et avec cette chimère de la perfectibilité humaine, au sens moral, qui est une des erreurs capitales du monde moderne, serait-ce là, chez Wagner, une sorte d'excentricité toute personnelle? Pas tout à fait. N'oublions pas que Wagner est d'un pays où parmi les manières toutes naturelles d'honorer un compositeur de talent, figure la collation du titre de docteur en philosophie. Et cela, par parenthèse, a de quoi paraître fort étrange dans tel autre pays où la musique est considérée, par les classes élevées de la société, comme une distraction de bon ton qui fait partie de la vie

[1] En touchant ainsi à quelques-uns des jugements portés par Wagner sur Beethoven, nous ne cessons de nous attacher à la traduction donnée par M. C. Benoît, dans l'ouvrage intitulé : *Musiciens, poètes et philosophes.*

distinguée, qui, de plus, n'est pas sans agrément pourvu que la durée en soit courte [1], tandis que les classes moyennes et les classes inférieures y cherchent surtout un amusement frelaté, et un excitant, quand ce n'est pas un aphrodisiaque. Serait-ce encore une autre excentricité imputable à Wagner seul que cette autre affirmation, toujours à propos de Beethoven : « Il lui fut donné de dégager de ses entraves *l'âme même de l'harmonie chrétienne* » ? Pas tout à fait encore : car c'est du pays de Wagner qu'on a pu dire sans hyperbole : « Là, la musique est une religion. »

Jusqu'à quel point la musique de Beethoven est-elle chrétienne? C'est là une question fort délicate et que l'assertion hardie de Wagner ne tranche pas à elle seule. On a pu la poser en la

---

[1] En ce qu'il a de légitime, comme en ce qu'il aura eu de vraiment exorbitant, le succès parisien du *Roi d'Ys* ne tiendrait-il pas surtout aux ménagements habiles mis en œuvre par l'auteur pour servir à souhait, à point, en l'excitant, en la soutenant, en la flattant, sans la fatiguer, l'attention des auditeurs? Remarquez, d'une part, la manière de procéder alternativement par petits traits et par grands coups, de faire alterner à intervalles très rapprochés des grâces ténues non sans subtilité, et des violences non sans duretés et non sans heurts. Remarquez surtout ce que les situations ont de nettement découpé, les ensembles de résolûment *écourté*. Un peu plus, et l'on aurait le temps de s'ennuyer; mais on ne l'a pas.

transportant sur un terrain limité, c'est-à-dire en comparant les compositions de Beethoven ayant ce caractère sacré avec celles de S. Bach qui sont revêtues du même caractère. M. William Cart, auteur d'une étude remarquable sur J.-S. Bach, a écrit à ce sujet une page qui laisse peu à dire. Il faut bien reconnaître, avec lui, que si la musique religieuse de Bach franchit les limites qui séparent les confessions, et peut édifier les catholiques comme les protestants, c'est qu'elle est, avant tout, de la musique d'*église*. Invité à entrer pour sa part dans la célébration de mystères et de dogmes imposés d'autorité et forçant l'acquiescement, l'Art tel que le représente S. Bach est à la fois imperturbable, rigoureux et conventionnel autant que la Théologie à laquelle il se consacre et qu'il sert de toutes ses forces. Il a une portée collective et s'adresse à la foule des fidèles unis dans les mêmes croyances et assistant ensemble aux cérémonies inséparables de ces croyances, ou plutôt il est l'écho extérieur, l'écho démesurément grossi, de ces déductions intimes, nettement, énergiquement affirmatives, dans lesquelles leur foi commune trouve tout, hors desquelles elle ne songe à rien chercher. Aux masses vocales, dans sa Messe solennelle en *ré*, ce que Beethoven demandera surtout, ce sera quelque chose comme une exclamation, une interjection,

un cri, parfois sublimes; mais s'il est moins arrêté, plus tremblant et plus troublé, combien il est plus profondément expressif, ce sentiment chrétien qui inspira le *Kyrie,* le *Benedictus,* le *Sanctus,* et plus encore, peut-être, la première partie de l'*Agnus Dei*! Comme il reste individuel, en dépit de l'appareil harmonique déployé autour de lui! Comme il semble bien le fait ou plutôt le vœu de quelque âme à part, élevée, suspendue au-dessus de ses propres misères, mais pour laquelle la voix la plus émue, le chant le plus pénétrant et le plus soutenu, quand cette voix et ce chant montent vers la Puissance infinie, ne sont encore qu'un balbutiement! Ce qui relève du sentiment individuel, et ce qui répond à la foi collective d'un groupe ou d'une masse de fidèles, ces deux éléments de la musique sacrée, il appartiendra au génie de Verdi de les fondre et de les porter ensemble à leur suprême puissance, dans son *Requiem.*

Quand on entend Wagner faire à Beethoven les honneurs d'une interprétation toute chrétienne de ses œuvres, comment, par une sorte de retour inévitable, ne serait-on pas ramené à réserver le meilleur de cet éloge à celui-là même qui le décerne si complaisamment? Si Wagner, commentant ses propres œuvres, a fait remarquer que l'aventure qui décide de la destinée de Siegfried

et celle qui mène Tristan à sa perte reposent au fond sur deux coups du sort, deux méprises fatales qui se correspondent, il eût pu dire aussi et à juste titre qu'entre le personnage de Tannhæuser et celui de Kundry, il y avait une étroite parenté. Appartenant à la même famille mystique, par les luttes qu'ils soutiennent, par les grâces si chèrement achetées qu'ils obtiennent, et par les suprêmes aveux de défaite, on les dirait frère et sœur. Pour définir en un mot ce qu'il y a d'essentiel dans le rôle moral du premier, Wagner emploie le mot de contrition. Le mot de conversion résume ce qu'il y a de décisif dans le sort dramatique de la seconde. Et à quel langage appartiennent ces deux mots, si ce n'est au langage chrétien le plus pur? Et si jamais le grand Art se manifesta suivant l'esprit qui correspond à ce langage, n'est-ce pas dans la fin du drame de *Tannhæuser* et tout le long de ce drame sacré de *Parsifal*, duquel se détache, avec l'expression absolument évangélique qu'elle tient d'une musique sans égale, la scène du Baptême[1].

---

[1] On ne saurait trop consulter, à cet égard, le petit écrit si remarquable consacré par M. L. de la Laurencie à la légende et à la musique de *Parsifal*. Ce devrait être le *vade mecum* de quiconque entreprend le pèlerinage de Bayreuth.

Ce même drame sacré a inspiré à son auteur une parole curieuse et qui, dans le même ordre d'idées et de sentiments, a une haute portée : « C'est à la *Fuite loin du monde* que Parsifal doit sa naissance. » Appliquée à une telle œuvre, une telle parole veut en dire plus encore que la fécondité de l'isolement que vaut au génie sa supériorité même. Cet ardent réformateur des sociétés humaines, qui avait commencé par exercer son art sur ce sujet absolument profane tiré de Shakspeare : *La Défense d'aimer,* revenait de loin assurément lorsque, au sujet de *Parsifal,* il se vantait des bienfaits procurés par cette fuite du monde qui est la meilleure et la plus sûre sauvegarde à la fois du très grand artiste et du vrai chrétien. Pour gagner ce qu'il faut, pour écarter ce qui nuit, un *processus* tout à fait analogue sert à l'un comme à l'autre, quand ils cherchent à entrer en pleine possession d'eux-mêmes. Et l'on n'eût pas craint d'être désavoué par Wagner lui-même en ajoutant qu'il existe aussi une affinité certaine, quoique mystérieuse, entre ces deux mouvements de noble et généreux dédain, dont l'un porte une âme encline au christianisme à ne jamais se contenter de ce qu'elle a pu faire en comparaison de tout ce qu'elle devrait y ajouter à l'honneur de la vérité morale, dont l'autre sépare, éloigne de son chef-d'œuvre le créateur

qui l'a accompli, mais qu'en détachent le désir et l'attente d'un chef-d'œuvre supérieur. C'est à ce dernier mouvement que cédait Titien lorsque, refusant de revoir ses tableaux tournés contre le mur, il disait d'eux : « Ce sont mes plus grands ennemis. » C'est cette impulsion supérieure qu'une femme de génie avait en vue lorsqu'elle traçait ces quelques lignes si éloquentes, si dignes d'être méditées : « L'artiste est amoureux d'une « toile vierge, d'une feuille de papier blanche, « d'un morceau de marbre brut. Dès que sa main « les a rendus immortels, il les prend en horreur, « et malheur à lui, s'il en restait amoureux ![1] »

Comment Wagner ne l'aurait-il pas ressentie, cette impulsion, lui, le poursuivant obstiné de cette Illusion insaisissable, inoubliable, dont on ne jouit pleinement qu'en la tenant pour ce qu'elle peut et doit être, sans la prétention d'y chercher la preuve, la certitude d'un Idéal supérieur, permanent, sans espérance de faire entrer la Réalité, l'exigeante et tyrannique Réalité, en partage durable avec elle. Que d'erreurs et de déceptions et de cruelles atteintes à la liberté morale peuvent venir d'une illusion que l'on a imprudemment

---

[1] *Pensées d'une Reine*, par Carmen Sylva, reine de Roumanie.

tenté de réaliser, ou de fixer en un article de foi, c'est-à-dire d'une illusion méconnue, détournée, violée!

Entre cette Illusion qui est l'attrait souverain du grand Art, et la Vérité morale qui est l'essence du christianisme, qu'il y a loin, ce semble! Et pourtant on ne peut se défendre de penser qu'une sorte d'influence hautement moralisatrice met entre les deux un invisible trait d'union. Il n'est pas superflu, en tout cas, de remarquer que, dans le domaine musical, c'est le sentiment qui règne en maître (ce n'est, en effet, que par une sorte d'abus de langage, peut-être nécessaire, qu'on emploie ces expressions, *idées, pensées musicales*), et qu'au sentiment encore s'adresse tout ce que le christianisme a de force persuasive. Ne voit-on pas d'ailleurs, à l'heure où nous sommes, se produire un fait notable, tendant à faire encore mieux ressortir cette sorte de communauté d'origine, de direction et d'influence? L'Occident de l'Europe montre déjà, entrée de toutes parts dans la pratique, et tout près d'obtenir une exclusive prépondérance, une conception de la Vie très strictement limitée et réduite, mécanique à peu de chose près. D'un côté, le néo-catholicisme purement formaliste, autrement dit ce jésuitisme que Wagner considère avec tant de raison comme incompatible avec tout développement sérieux et

sincère de l'Art, de l'autre, l'esprit scientifique avec ses instincts de précision et son irrésistible penchant pour les applications matérielles, « reti- « rent peu à peu l'homme de ces domaines où « errent les grandes pensées et les rêveries sans « bornes[1] ». Le jour où ces domaines, dont l'humanité civilisée se détourne de plus en plus, seraient complètement désertés, le jour où le sentiment, définitivement dépossédé de son légitime empire, serait mis à rien, c'en serait fait de certains dons faits ou destinés dès le principe à l'esprit humain, que jadis on réputa précieux et dont il fut permis d'être fier. Et ces dons ne sont autres que le sens poétique, le sens littéraire, le sens musical, le sens de la Nature, avec ce quelque chose de spontané, d'imprévu, d'absolument sincère et d'extrêmement désintéressé qu'ils supposent ou qu'ils apportent. De sorte que, dans un âge futur, dans un âge prochain, qui sait? il se pourrait bien que les savants et les archéologues d'alors en fissent tout juste, rétrospectivement, le même cas que font les archéologues et les savants de nos jours de ces autres dons merveilleux, mais fictifs, que fées et bons génies furent censés octroyer à leurs favoris. Alors, quand l'existence humaine sera parfaitement dé-

[1] X. Doudan. *Pensées, Essais et Maximes.*

nuée de tout ce superflu qui est l'embellissement intellectuel et moral, on dira qu'à l'usage de quelques hommes du XIXe siècle, furent imaginés ces grands contes bleus, récités et chantés par un Wagner, *Tannhæuser, Parsifal,* etc. Mais parmi ceux qui diront cela, s'en trouvera-t-il pour en user avec l'Évangile autrement qu'avec un conte bleu encore? Un monde arrivé à ces fins, où le formulaire de dévotion d'un côté, le manuel scientifique de l'autre, auraient eu décidément raison de tous les enchantements offerts à la vie, ce monde, soi-disant affranchi par la Science, livré en fait à toutes les servitudes de l'Égoïsme, de l'Intérêt, du Plaisir bas, réaliserait sans réserve, sans mélange, tout ce que les Beethoven et les Wagner de l'avenir (s'il en est) auraient de nouvelles et plus fortes raisons de fuir. Et n'est-ce pas cela même que le Christ commanda de fuir?

Pour s'en tenir au présent, il est à propos de recueillir les graves, tristes et décisives paroles que vient de prononcer un penseur de premier ordre, un écrivain éminent, qui se trouve être en même temps l'un des commentateurs de R. Wagner les mieux doués pour pénétrer le sens intime de son œuvre : « Notre temps ne croit plus à la « Beauté dans la Vie[1]. »..... « Nos sciences

[1] *Les Grands initiés,* par Ed. Schuré, p. 220.

« physiques et naturelles, très avancées en elles-
« mêmes, font abstraction du principe de l'âme,
« de sa diffusion dans l'Univers. *Notre religion ne*
« *satisfait pas aux besoins de l'Intelligence.* Notre
« médecine ne veut rien savoir ni de l'âme, ni de
« l'esprit. L'homme contemporain cherche le
« plaisir sans le bonheur, le bonheur sans la
« science, et la science sans la sagesse. L'anti-
« quité n'admettait pas que l'on pût séparer ces
« choses[1]. » Il est évident que l'auteur de ces lignes si frappantes doit comprendre mieux que personne ce que ces irréparables dissociations coûtent au grand art en général, à celui qui s'exprime par des sons en particulier. Parmi ceux qui, dans ce siècle, auront illustré la musique à laquelle il ne faut pas moins, pour manifester sa suprême puissance, que les masses instrumentales avec ou sans l'adjonction des sonorités vocales, il en est trois qui auront, chacun à sa manière, profondément ressenti l'antinomie représentée par la nécessité de s'isoler, de se séparer du milieu ambiant pour assurer et réserver au génie tous ses droits avec toute sa fécondité, et par cet autre besoin, non moins impérieux, de lever, ne fût-ce que pour un moment, au bénéfice de quelques

---

[1] *Les Grands initiés,* par Ed. Schuré, pp. 123-124.

privilégiés, cette condamnation à « l'impénétrabilité universelle[1] » que chaque progrès matériel de la civilisation fait peser plus lourdement sur les âmes. Nous avons nommé Beethoven, Berlioz et R. Wagner. Une curieuse étude d'esthétique et de psychologie serait celle qui distinguerait, chez chacun d'eux, le caractère particulier donné aux protestations suggérées par cette antinomie, plus simples chez Beethoven, beaucoup plus complexes, et, à certains égards, plus raffinées chez Berlioz, portées à leur plus haute, en même temps qu'à leur plus désolante expression, lorsqu'elles accompagnent et saluent, si on peut le dire, de leurs cris la naissance des chefs-d'œuvre de R. Wagner, du Wagner intime que révèle sa correspondance récemment publiée[2].

Comme elles viennent à l'appui des paroles empruntées plus haut à M. Schuré, ou plutôt comme elles touchent au plus vif de ce que celles-ci constatent avec une telle précision, les autres paroles disséminées dans quelques lettres de Wagner! Comme il appartenait bien au grand compositeur qui, après s'être réclamé du génie grec et de l'étroite alliance instituée par lui entre

---

[1] Senancour, *Obermann*.

[2] V. les très intéressants articles de M. Kufferath (*Guide musical* de 1889).

la Poésie, la Musique et la Danse, a su faire revivre et triompher, avec toutes les ressources de l'Art moderne, l'idéale pureté des légendes du Moyen Age[1], de faire éclater, dans ses luttes personnelles et dans ses souffrances morales, cette rupture qui rend incompatibles les harmonies qui présidèrent à la Vie antique et les dissonances dont se compose la société moderne!

Entraîné un moment sur ces hauteurs vertigineuses où l'Esthétique confine à la Religion et à la Morale, nous nous empressons d'en descendre pour revenir à ce qui constitue plus modestement l'objet de la présente étude. Pour la finir dans le même sens où elle fut commencée, on peut se borner à signaler rapidement quelques relations, quelques affinités du même genre que celles qui viennent d'être signalées de préférence dans l'œuvre du plus grand des symphonistes. A ce point de vue, il serait intéressant d'étudier, en les rapprochant de ces deux grands devanciers, Séb. Bach et Beethoven, des compositeurs tels que

---

[1] On a vu, on voit encore, chez nous, quelques-uns des représentants les plus déterminés, les plus accrédités du sensualisme dans la littérature et la critique d'art, se faire les prôneurs de R. Wagner et tirer à eux sans façon un idéaliste de cette force. Quel bizarre quiproquo! Quel curieux signe des temps, comme on dit!

Mendelssohn et Brahms; Mendelssohn, ayant avec Beethoven des points de contact si rares, presque imperceptibles dans ses compositions profanes, et, au contraire, dans sa musique sacrée, se rapprochant de Bach avec un tel empressement et une telle insistance, reproduisant parfois ce qu'il y a de plus cru et de plus surchargé à la fois dans ses combinaisons vocales et instrumentales; Brahms, interrogeant avec le même respect, avec la même ferveur l'un et l'autre [1]. Tandis que dans un chef-d'œuvre tel que son *Requiem Allemand,* il détend, il assouplit la rigueur des formules léguées par le *Cantor* de Leipzig, il y fait pénétrer des souffles tout nouveaux, une onction et un attendrissement qui n'en compromettent nullement la sévère gravité, toute la partie purement instrumentale de son œuvre, par l'ampleur du style, par l'élévation du ton, par la combinaison d'idées, les unes si mâles et si fortes, les autres délicates non sans recherche et sans raffinement parfois, par les hardiesses du rythme enfin, évoque le souvenir du plus grand des symphonistes. Quant aux rapports qui peu-

[1] Récemment, dans ses très intéressants *Profils de musiciens,* M. Hugues Imbert s'est occupé spécialement de cet éminent représentant de l'Art musical dans l'Allemagne contemporaine. Nous lui avons de notre côté consacré une étude développée.

vent unir entre elles les idées de Brahms, soit dans les deux modes de manifestation qui viennent d'être cités, soit dans ce genre à la fois instrumental et vocal du *Lied,* du *Chant* (Gesange), que le Maître aura porté jusqu'à des hauteurs non encore atteintes, l'habitude qu'il a de se restreindre dans les limites d'une production uniquement justifiée par la valeur de ce qu'elle révèle, assure à ces idées une force et une justesse expressives qui leur communiquent un premier trait de ressemblance; elle encourage l'observateur à démêler ensuite de plus près les attractions qui, s'exerçant de l'une sur l'autre, peuvent motiver entre elles des groupements harmonieux.

Combien il en irait différemment avec ce producteur infatigable, on dirait presque à jet continu, dont la fécondité sans égale apparaît, dans l'histoire de la musique moderne, comme un phénomène vraiment unique en son genre, avec Schubert ! Là, vraiment, la matière qui s'offrirait à des recherches analogues est à la fois trop vaste et sujette à de trop évidentes inégalités. C'est bien assez d'arriver à dégager d'un côté, ce qui, dans cet ensemble surchargé, a du prix, un très haut prix, à désigner comme absolument négligeable, de l'autre, ce qui n'en a aucun, à maintenir le reste dans une sorte de juste milieu incertain. Une idée de Schubert, quand sa rare

distinction la met en dehors et en dessus de ce trop banal entourage, veut être appréciée, admirée à part. Mais l'analyse comparative qui aborderait le pêle-mêle confus ou terne au milieu duquel étincellent de si pures beautés, ayant tant à faire, aurait peut-être infiniment moins à gagner.

Enfin, sans remonter plus haut, la comparaison de cette œuvre toute récente, le *Jocelyn* de M. Benjamin Godard, avec la composition précédente du même maître intitulée *Diane* offrirait matière à deux de ces rapprochements qui montrent la prédilection justifiée d'un auteur pour telle ou telle de ses inspirations, la fidélité légitime qu'il lui garde. Le très bel air que chante Actéon dans *Diane,* avait été justement remarqué par M. E. Reyer. C'était, suivant lui, sublime ou très approchant du sublime. M. B. Godard n'a eu garde d'oublier cette appréciation flatteuse, et l'accompagnement détaché, agité, sans aplomb, a reparu à côté de la Prière chantée par Laurence, qui elle-même, par moments, n'est pas sans rappeler l'air d'Actéon. C'est ainsi encore que la série prolongée d'accords destinée à accompagner le *quasi adagio* que chante la Déesse, se laisse reconnaître avec une disposition en arpèges plus largement espacée, dans l'un des passages les plus caractéristiques de la nouvelle œuvre de M. B. Godard, c'est-à-dire dans le premier duo entre Jocelyn et

Laurence. L'épanchement de ces ondes sonores qui s'étaient mêlées sans les troubler aux faibles murmures et aux légers frissons de l'onde froide et limpide, fille de Thétis, ne s'accorde-t-il pas mieux encore peut-être avec le retour caressant de la vague succédant à la vague, au bord des côtes de Bretagne? De plus, ici, entre les deux motifs dont les accompagnements se correspondent ainsi, faible est la distance. Cela n'autorise pas à dire sans réserve et sans nuances : *Bis repetita placent;* mais cela permet d'ajouter en sûreté de conscience un article au chapitre toujours ouvert des affinités musicales.

SUR LA MUSIQUE

MUSIQUE ET NATURE

Le secret de tant de manifestations merveilleuses de la Nature, depuis le mouvement des sphères jusqu'à la structure de la plante la plus imperceptible, non le secret intime et impénétrable de leur existence, mais le secret moins voilé où s'enferme leur Loi de transformation, leur *ligne de vie* et de beauté, Bossuet l'a su rendre admirablement en très peu de mots : L'*observation d'exactes proportions,* jointe à une certaine *adresse pour arrondir les objets,* ce qui veut dire, d'une part, le principe des lois mathématiques, de l'autre, le principe de tout art et de toute poésie;

et ces deux principes, dont les êtres inanimés expriment la mystérieuse combinaison, se rencontrent et restent au fond incommensurables entre eux dans l'esprit de l'homme qui, à vouloir les unir, s'épuiserait aussi vainement qu'à chercher la quadrature du cercle.

A l'âge où nous sommes, et grâce au progrès de la civilisation générale, de bizarres contrastes, des associations imprévues attestent ces tentatives de rapprochement en même temps que cet antagonisme. Pendant que les tendances *rectilignes* qui s'imposent à nos inventions matérielles et que ces inventions à leur tour imposeront, dans une certaine mesure, aux opérations de l'intelligence et à l'expression de la pensée, triomphent dans les œuvres de l'ingénieur et du mécanicien, souverains fort actifs, mais pacifiques, dont le règne dans le monde moderne semble devoir alterner avec celui du soldat, on voit un art immatériel entre tous, la Musique, trôner à la place de bien des jouissances de l'esprit successivement négligées ou déchues. Pourquoi ? Parce que, à certains égards, cet art obéit fidèlement aux lois du nombre et observe, lui aussi, une marche rectiligne, tandis que, sous d'autres rapports, il s'en éloigne infiniment, et qu'ainsi, dans le goût qu'il inspire, des penchants opposés peuvent se rencontrer.

Des signes variés, placés à des hauteurs iné-

gales, entre des barres fixes et inflexibles, voilà ce qu'on peut appeler les traits, la physionomie de la musique écrite. Voilà bien l'image visible de l'art musical lui-même, ce mélange indéfinissable d'une précision nécessaire et d'un souple laisser-aller qui lui est essentiel, comme les termes employés par Bossuet le montrent inhérent aux créations de la Nature. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, une sorte de corrélation entre cette série de formations naturelles, partant des masses inertes qui ne font que subsister, passant par ces familles végétales qui plongent à la fois dans la terre et dans l'air où leur courte vie se trempe et se retrempe, pour aboutir enfin aux êtres animés d'un souffle supérieur, et cette autre série que forment les arts inventés par l'homme ?

Il commença par superposer des matériaux informes, des pierres brutes, puis taillées ; il employa ensuite des ingrédients liquides fixés par la chaleur, ou rendus secs et inaltérables par le mélange même qui les combine ; il finit par mettre en œuvre les moins stables, les plus fugitifs des éléments, empruntant, pour les perfectionnements successifs du plus vague et du plus puissant des Beaux-Arts, ce véhicule, cet organe de communication qui est l'air même, l'air seul. Quelques souffles dérobés aux espaces où se propagent la lumière et le son, quelques tremble-

ments invisibles imprimés aux ondes aériennes, c'est tout juste ce qu'il faut aux inspirations musicales de tout ordre pour prendre vie, aux chants pour se ranimer après s'être évanouis.

Est-ce donc pour cela qu'il aura été permis à un Beethoven, à un Weber, de faire entendre ensemble comme on ne l'avait pas entendu encore, ce qu'ont de profond les émotions humaines, et ce qu'il y a de mystérieux dans les voix de la Nature, en faisant plus que rapprocher ceci et cela, en les mêlant, en les mettant à l'unisson, comme se mêlent et se confondent l'haleine de l'homme et l'atmosphère respirable ?

Tel est bien le privilège de cette médiatrice incomparable, allons jusqu'à dire avec Shelley, omnipotente, qui est la Musique. Faut-il ne faire qu'un des agitations les plus terribles qui mettent aux prises les forces aveugles du monde extérieur, et des sourdes terreurs qui leur correspondent à travers les *profonds labyrinthes de l'âme* (comme le dit encore le poète anglais) ? Faut-il fixer, concentrer sur les mêmes accords, presque sur la même note, l'éblouissement subit que produisent l'éclair et l'éclat strident d'un cri d'effroi ? Le foyer où s'accomplit cet ardent amalgame s'appellera l'*Orage* de la symphonie pastorale.

Faut-il, par les ondulations d'un rythme à la fois retenu et flottant comme la nacelle qui n'a

pas quitté le rivage, comme le filet que la main du pêcheur n'a pas encore ramené à bord, par un jet capricieux d'arpèges, par un léger clapotement de sixtes, rendre simultanément perceptibles la fusée liquide qui jaillit de la vague et l'élan de joie qui remonte soudain jusqu'aux lèvres, le sillage que trace la rame et le vif refrain que prolonge le murmure de la brise, enfin, sur un même fond de sérénité, mille palpitations des cœurs et des flots, c'est à travers la *Barcarolle* de Chopin que circule l'insaisissable courant où tout cela se pénètre et se joue.

S'agit-il de maîtriser cet élément capital de l'Art, de la Nature, de la Vie, qui s'appelle le contraste, de le saisir par une rapide et puissante étreinte, sous quelque forme qu'on se plaise à l'imaginer, l'orage éclatant au milieu du plus beau jour, le torrent qui envahit une retraite pastorale, l'accès de colère après le sourire, la fureur criminelle qui fait taire l'innocence, l'invasion hostile qui se rue au travers de la sécurité de douces et inoffensives occupations, les transes mortelles d'un péril soudain qui mettent en fuite les rêveries paisibles et bénies, quoi encore ? Il appartient au même maître, au même magicien, de choisir, comme formule d'évocation, tel de ces étranges et capricieux poèmes qu'il a intitulés *Ballades*. Mais pour que la formule ne perde rien de son charme

et de son pouvoir, ne la confiez qu'à une main tour à tour aussi légère que la plume de cygne qui flotte à la surface presque immobile d'un lac, aussi forte que le marteau du forgeron qui frappe, pour l'assouplir, le dur et retentissant métal.

Si dans cet essor, cet épanouissement aérien, invisible, qui est celui de la Musique, la mélodie peut être considérée comme la fleur, et le *trait* comme la feuille qui précède cette fleur, la prépare et l'enveloppe, il serait juste de comparer les traits de Chopin à ces enroulements dont les artistes du XVI^e^ siècle se plaisaient à border, à encadrer leurs plus mignonnes peintures, et dont les motifs, empruntés soit aux formes végétales, soit aux menues grâces de la physionomie humaine, ne s'entrecroisent pas seulement, mais se mêlent et s'amalgament. C'est le triomphe du caprice et du sentiment se jouant ensemble, qui, à travers une trame légère d'accords ou d'arpèges, laissent percer quelque soupir étouffé ou quelque féminin sourire.

MUSIQUE ET SCULPTURE.

On citerait des noms de musiciens se connaissant en peinture, de peintres capables de faire de la musique. D'un autre côté, l'on a pu faire ressortir avec une justesse parfois un peu subtile les affinités de la musique, « cette architecture des sons » avec l'Architecture, cette harmonie des pierres et des marbres superposés. Mais le fait d'un Thorwaldsen mélomane jusqu'à mourir en pleine salle d'opéra, c'est vraiment un cas rare [1]. En général, la sculpture s'abstient de faire de telles avances à la Musique et n'en reçoit pas davantage de celle-ci. C'est qu'en vérité l'art de pierre, ainsi pratiqué, semble bien l'antipode de l'art des sons. Celui-là est, de tous, le plus dépendant de la matière, de cette matière dont il

[1] Parmi nous aussi deux ou trois exceptions seraient à noter. Mais de M. Eugène Guillaume, par exemple, peut-on dire que la haute et souple intelligence qui le consacre artiste, dans le sens le plus complet du mot, le laisse uniquement sculpteur ?

s'empare pour faire mine de la vivifier, le plus inexorablement soumis aux lois de la pesanteur (à cet égard, les *Esclaves* de Michel-Ange sont plus qu'un éclatant haut fait de la sculpture, ils en contiennent comme un résumé symbolique). Uniquement attaché à la forme humaine, l'art du sculpteur est néanmoins contraint de dépouiller l'enveloppe corporelle du mouvement souple et des changeantes expressions qui en font la vie, d'effacer, sans pouvoir les rendre, sinon par un artifice contestable, les couleurs délicatement variées qui en sont le charme visible. Son triomphe est de clouer au sol, à la dure terre, des simulacres inertes, pétrifiés, des figures qui, dussent-elles braver les siècles, sont condamnées à rester comme mort-nées. Aussi libre que l'air où il se joue, l'Art du musicien a en propre le privilège merveilleux d'affranchir de tout lien, de toute servitude locale, de dérober à la plus légère souillure, en l'effleurant ou bien en l'agitant au contact de souffles invariablement purs, cette fleur de l'âme, le sentiment. Quel rapport découvrir entre la glace et la flamme, entre la lourde résistance de la pierre et la liberté sans limite du vol, entre la rigidité d'une effigie qui ne bouge pas, et le rêve le plus mobile, le plus délicieusement illusoire de ce que devrait être la vie? Trouvez ce rapport, et vous pourrez dire qu'entre

la Musique et la Sculpture il existe une harmonie.

Un aveu pourtant. Grâce au progrès moderne, les deux arts en sont venus à se correspondre par certaines manifestations, qui les rapprochent et font qu'ils se touchent par en bas. La sculpture pour rire, cette fille de l'Italie moderne, et la musique pour rire qui, sous le nom d'opérette, aura eu la France pour mère adoptive, ce sont bien deux sœurs d'extraction inférieure, aussi mal élevées, disons mieux, aussi peu élevées l'une que l'autre.

ARCHITECTURE ET MUSIQUE.

Certains *tempéraments,* tels que l'inflexion de la ligne droite qui unit les volutes ioniques, la diminution du diamètre des colonnes dans leur partie supérieure, et certaines altérations de la mesure qui, au dire de ceux qui approchèrent de plus près Beethoven, étaient l'un des traits essentiels et si malaisés à reproduire du génie d'exécution propre à ce Maître : voilà des détails artistiques qui se touchent de beaucoup plus près qu'ils n'en ont l'air. Dans les domaines respectifs

de deux arts différents, parvenus, chacun de leur côté, à un point de croissance très élevé, ces deux modes de dérogation à la régularité mathématique manifestent l'intuition de la mise en œuvre, instinctive plutôt que raisonnée, d'une autre loi beaucoup moins apparente, propre à la Nature et empruntée par l'Art. Quelle est-elle? La cadence secrète, irréductible à tout calcul, qui préside aux ondulations des vents et des eaux, aux développements et aux mouvements réglés dans une harmonieuse proportion, mais régis avec une souple aisance, des formes animées supérieures, aussi bien que des moindres.

DU RYTHME DANS LA MUSIQUE ET HORS D'ELLE.

La Nature, qui dispose à discrétion de l'espace et du temps, multiplie les lignes courbes et les mouvements circulaires, prolongeant à plaisir les uns, rejetant indéfiniment les autres. On voit l'homme suivre une tendance ou obéir à une nécessité tout autre. Plus il va, plus il veut faire tenir de choses dans le peu qui lui revient de temps et d'espace. Que ce soit économie bien ou

mal entendue, abréviation volontaire ou forcée, il est bien sûr qu'on le verra, de plus en plus, aller en tout droit au but, sans s'arrêter, sans fléchir, et par le plus court, invariablement. C'est pour cela que, chez l'immense majorité des hommes, la musique dansante (dans le sens le plus vulgaire du mot) et la musique militaire, sous forme de *marche*, ont droit à une préférence instinctive. Les sons ainsi réglés n'incitent-ils pas à marcher, à se presser, à sauter comme sur un terrain plat? Il en est tout autrement de ces rythmes dont le développement aura été l'une des principales conquêtes de la musique moderne, rythmes rompus, inégaux, flexueux, analogues aux cadences irrégulières, et parfois aux ressauts escarpés que font deviner les délinéations variables à l'infini de ces monuments naturels qui sont les hauts lieux. Pour atteindre ceux-ci, ce n'est pas de courir qu'il s'agit, c'est de s'élever lentement, suivant une allure brisée, elle aussi, et qui n'admet plus ni la parité des pas, ni la rectitude d'une direction inflexible. Pour cesser d'être sourd à ceux-là, il faut une initiation et une sorte d'ascension encore, une ascension intérieure et morale. Ici ce n'est plus la force locomotrice, c'est le sens de l'ouïe qui finit par se prêter et se plier à des intentions et comme à des découvertes de plus en plus indépendantes du corps.

MUSIQUE ET BEAU MONDE.

Le Français préfère à tout la logique, la clarté, la ligne droite par conséquent. Cette ligne droite, que l'architecture (contrainte, il est vrai, par les exigences de la voirie) de Paris et des grandes villes de France, à l'instar de Paris, étale en haut, en bas, tout le long des rues, carrément, sans le moindre correctif emprunté à l'Art, la Nature, elle, est loin de la prodiguer à tout bout de champ; mieux que cela, elle s'y refuse absolument; elle en a horreur. Il lui arrive seulement d'en présenter un trompeur simulacre à l'horizon de la mer, ce qui dispense d'aller chercher le pareil à l'horizon du désert. Bonne fortune pour le Parisien, déjà fort mal disposé pour la Nature, et qui, sans cela, se brouillerait sans retour avec elle. Car vous ne ferez jamais comprendre à ce citadin déterminé la montagne, et pour cause. Des cimes parmi des cimes, se haussant à qui mieux mieux de la tête, des épaules, comme pour jouer à qui dépassera l'autre, qu'y a-t-il là qui puisse correspondre à ses goûts dominants, aux instincts qui le mènent? Ces goûts, ces instincts répugnent à

tout ce qui fait mine de s'élever au-dessus d'une commune mesure ou d'une moyenne arrêtée, que ce soit la saillie d'un pignon, l'élancement vertical ou oblique d'un sommet, ou bien le relief d'un caractère. Tout cela viole la loi de nivellement dont la société française poursuit l'inexorable application. Mais cette apparence de barre, de ligne droite, oui, droite comme celle qu'offrent aux yeux, dans la grande ville, une série uniforme de toits égaux en hauteur, une longue et ininterrompue bordure de trottoirs, cette raie mise à la limite des flots gris de l'Océan, des flots bleus de la Méditerranée, quel trompe-l'œil réussi! quel bel effet d'horizontalité! Ajoutons tout de suite, quel fond de scène heureusement contrastant avec les jeux de courbes rentrantes ou fuyantes, repliées ou allongées, reposées ou clapotantes, qui se déroulent là au premier plan! Pas toujours horizontales, elles, mais le redevenant, là même, assez souvent, et ailleurs, pouvant toujours le redevenir, les formes féminines qui, sous le tissu grossier, sous l'enveloppe trempée qui les moule, indiquent ce qu'elles n'exhibent pas tout à fait. Satisfactions variées, satisfactions presque inépuisables; car chacune de ces formes s'offre, mobile comme l'onde, au regard errant d'objets en objets.

La mer sans le bain de mer, la mer réduite à

ses mouvements et à ses lointains, comme cela vous est égal, ô Parisiens! L'automne s'annonce; l'hiver va venir. Autres fêtes pour les yeux. La salle de l'Opéra se remplit avant que le bal ne triomphe. Le lieu change et le décor; mais les dispositions d'esprit sont les mêmes ; leur orientation ne varie pas. Au delà comme en deçà de cette autre ligne droite, de cette autre barre qui est la rampe, ce qu'il leur faut, ce sont encore des effets de courbes; ceux que le ballet multiplie, diversifie, agite, fait tourner en tous sens; ceux qui, sur le devant des loges, tiennent en repos ou déplacent modérément les torses féminins se dégageant du glissement complaisant des parures de luxe. Là-bas peu importaient les jeux de l'air et des vagues. Ici, qu'un vent du Midi malsain et nauséabond apporte les mélodies de *La Favorite,* ou que sur une brise d'est vive et pure arrivent celles de *Don Giovanni,* de *Freischütz,* qu'importe encore! La femme n'est-elle pas *le potage de l'homme,* comme a dit l'autre, à la bonne franquette? L'essentiel est donc que l'homme, surtout quand son estomac est bien rempli, soit mis en appétit d'une autre façon. Ne faut-il pas qu'il tourne d'abord autour de l'assiette encore vide du régal attendu? Ne faut-il pas que les yeux s'en mêlent avant qu'arrive le tour des bras et des jambes?

S'il n'y avait ni loges, ni ballets, pour te faire

passer par je ne sais combien de féminines incarnations, ô Musique, pauvre âme sans corps, que serais-tu pour les gens du monde, et que feraient-ils de toi?

LA MUSIQUE EN FRANCE ET AILLEURS.

Triomphes insignes, incomparables peut-être, que ceux dont l'honneur revient, en Angleterre, à la haute littérature d'imagination, drame, roman, fantaisie. Triomphateurs sans égaux, Shakspeare et Shelley en poésie, Dickens et George Éliot en prose. Inutile de démontrer en quoi, de toutes les âmes de poète, la plus musicale aura été l'âme de Shelley. Mais il convient de remarquer que chez la grande nation moderne la moins féconde en compositeurs dignes d'être célébrés, chacun des trois autres grands écrivains que nous venons de citer, aura décerné à la puissance de la Musique, incontestable et mystérieuse, insinuante et dominatrice, un hommage littéraire des plus significatifs dans sa brièveté absolue ou relative. Entendons d'abord par là deux ou trois courtes phrases du *Marchand de Venise,* trop familières à tout esprit

tant soit peu cultivé pour qu'il soit à propos de les répéter. Dickens, de son côté, en a beaucoup dit sans qu'il y paraisse, sur l'essence de la Musique, par cela seul qu'il préfère, comme allant de soi pour la qualifier, l'épithète de *Noble*[1]. La noblesse, en dépit des outrages sans cesse renouvelés dont l'initiative appartient au temps présent, n'est-elle pas, pourquoi faut-il ajouter ne devrait-elle pas rester inséparable du plus immatériel et du plus intime des Beaux-Arts? N'en est-il pas en quelque sorte de cette noblesse comme de l'honneur féminin sur lequel n'ont prise ni insultes, ni violences?

Détachons enfin de l'œuvre de George Éliot cet éloge de la musique à la fois si profondément senti et empreint d'une simplicité si cordiale :

« Je crois que je n'aurais nul autre besoin « mortel, si je pouvais sans cesse avoir de la « musique, tout plein de musique. Il semble « qu'avec elle il entre de la force dans mes mem- « bres, des idées dans ma tête. Il semble que la « vie aille sans efforts, tant que la musique me « remplit. Le reste du temps, on sent un poids « sur soi[2]. »

---

[1] Dans le roman *Martin Chuzzlewitt*.

[2] ..... I think I should have no other wants, if I could

Admirables lignes dont il faut bien se garder d'altérer l'énergique, le décisif accent, en leur faisant dire qu'elles expriment à merveille la communion de l'âme avec l'Art et l'intime plénitude qu'elle produit. Laissons-les à l'abri de tout commentaire germanique qui risquerait de les alourdir sous prétexte de les analyser, de toute atteinte de l'esprit français qui en réduirait et en amincirait le sens profond. A chaque nation sa place et sa manière d'être vis-à-vis de la musique. L'Angleterre la traite comme une amie non seulement cultivée avec ferveur, mais élevée au rang de parente par toutes les faveurs de l'adoption. Pour l'Allemagne, c'est une fille adorée, entrée en religion tout au sortir de l'enfance et restée vierge, mais qu'une dispense spéciale, une immunité exceptionnelle met en état de communiquer avec sa famille et avec le monde, de se faire toute à tous dans le sens le plus élevé du mot, en revenant régulièrement au sanctuaire. Pour l'Italie, c'est (ou c'était naguère encore) une cantatrice à tout faire, bonne à entendre le soir sur la scène,

---

always have plenty of Music. It seems to infuse strength into my limbs and ideas into my brain. Life seems to go without efforts, when I am filled with Music. At other times, one is conscious of carrying a weight.

(*The Mill on the Floss.*, liv. VI, chap. III.)

le lendemain en pleine rue. Pour la France, c'est une étrangère autour de laquelle on s'empresse pour faire honneur à soi-même plutôt qu'à elle, une étrangère dont on ne comprend que fort imparfaitement le langage. Aussi faut-il qu'il y ait toujours là un chanteur ou une chanteuse, un danseur ou une danseuse, pour la produire et la traduire. Et puis, quand ces devoirs de cérémonie lui ont été rendus, c'est à qui cherchera à se familiariser avec elle en l'attirant à lui. « Venez donc « nous faire danser, » commence-t-on par lui dire, et puis l'on finit vite par le tutoiement : « Viens donc nous faire rire. »

La chose va de soi. Pourquoi ?

A la France d'il y a cent ans, un mouvement d'opinion irrésistible, très légitime tant qu'il ne dégénéra pas en instincts destructeurs et en violences aveugles, inspira l'horreur de toute noblesse d'emprunt, de convention purement humaine, se prêtant à une transmission le plus souvent factice et mensongère. On sait jusqu'à quel point ce mouvement d'opinion l'emporta. Il en est un autre, non moins irrésistible, quoique moins violent par les apparences et par les effets, qui entre pour une grande part dans ce qu'on pourrait appeler la vocation et la mission de la France contemporaine; c'est celui dont la pression sans relâche, sans répit, tend à éliminer, à exclure du

double domaine des Lettres et des Beaux-Arts, deux titres de noblesse d'une tout autre sorte, puisqu'ils sont inhérents à la Nature humaine, le Sentiment et l'Imagination. Les puissances qui aspirent à s'emparer de tout, la Raison pure, la Sensation, l'Utilité calculatrice, tolèrent et même encouragent, sous bien des formes, le luxe matériel. Mais le luxe intellectuel ne doit-il pas être supprimé comme la plus vaine des superfluités, la plus justement négligeable des non-valeurs ? Ne faut-il pas que cette double couronne de l'Esprit tombe ?

Ne parlons que de la Musique. Si entre le goût dominant en France et l'intelligence des chefs-d'œuvre dus au génie de Wagner, un abîme reste ouvert, un abîme que certaines antipathies nationales ont pu élargir, mais n'ont certainement pas creusé, n'est-ce pas tout d'abord parce que ces chefs-d'œuvre contiennent tout ce que peut désigner, dans le sens le plus largement intellectuel, ce mot, la noblesse ? Il n'en faut pas douter, une manière de le prendre avec l'Art musical sérieusement, mieux encore, respectueusement, qui est restée habituelle dans certains pays, devient en France une exception de plus en plus rare, tant la musique bêtement amusante a pris le pas sur cette autre, la vraie, qui a non seulement sa gravité, ses élévations consolatrices, ses secrets

que chacun peut deviner à sa façon et à son avantage, mais aussi son enjouement, discret, il est vrai, mais pas sot! Faut-il qu'elle se montre bonne fille, la musique, pour obtenir parmi nous le bénéfice d'une petite ou même d'une grande naturalisation, comme le démontre l'anecdote suivante qui a, croyons-nous, le mérite de l'inédit!

Il était Allemand et qui plus est, Prussien d'origine, le créateur de l'opérette, mais à tout seigneur tout honneur! L'Empereur Napoléon III comprit vite de quelle importance étaient pour lui et pour sa politique, à plus d'un point de vue, le succès et l'illustration de ce médiateur (d'un autre genre, il est vrai, que lui-même) dont l'office était d'unir par la communauté du rire les foules et la haute société. Il s'empressa donc d'accueillir favorablement une demande de grande naturalisation formée par le maëstro. En conséquence, un projet de décret, accordant à cet amuseur public la faveur exceptionnelle réservée, suivant l'esprit de la loi, à ces hautes personnalités qui, sans distinction de patries, font honneur à l'Humanité, était soumis au Conseil d'État impérial. Un des membres du Conseil eut charge de l'accompagner de son rapport. Était-ce que l'on pouvait dire de ce Rapporteur :

Cet homme assurément n'aime pas la musique,

ou bien, était-ce justement le contraire? Le fait est que le courageux fonctionnaire osa se prononcer dans un sens contraire au projet du Gouvernement, et qu'il eut le bonheur de faire triompher son avis devant la section compétente. Mais trois jours ne s'écoulèrent pas sans qu'un très exprès commandement de Sa Majesté, à peine voilé sous l'euphémisme de formes adoucies, fût communiqué par la voie hiérarchique à l'auteur du rapport. L'avis adopté étant tenu pour nul, on passa à une nouvelle délibération.

Dûment averti, le Rapporteur se tut sur ses conclusions et naturellement les Conseillers d'État se firent un jeu de se déjuger comme un seul fonctionnaire pour traiter Offenbach comme un grand homme. La rigidité du Rapporteur fit rire et un souffle de disgrâce l'effleura.

A ce propos, n'est-il pas curieux de constater qu'en ce moment les prôneurs le plus ouvertement déclarés de l'opérette tiennent à une partie de la société intelligente fort peu suspecte, assurément, de tendresse et de regrets à l'endroit de ce second Empire qui avait *poussé* et plus que breveté l'inventeur du genre, nous voulons dire l'état-major, jeunes et vieux, de la phalange universitaire. De ce côté, on tient *mordicus* pour ce genre dû à la louable conversion d'un Prussien, déniaisé à notre contact, qui le fit entrer dans le

patrimoine de la gaîté française, ou, pour mieux dire, sans trop savoir ce qu'on dit, gauloise. Aussi avec quelle jalouse sollicitude ce patriotisme belliqueux et ombrageux, aveuglé sur presque tout, mais blagueur, que de son côté, la *Revue bleue* aura eu le mérite d'inventer, veille sur l'héritage musical du Prussien, recueilli avec enthousiasme et grossi à plaisir par des mains françaises! Avec quel élan et quelle conviction, sur le même ton que les Jules Lemaître et les Hugues Le Roux, M. Aug. Filon s'écriait récemment[1] : Ne touchez pas à l'opérette ! C'est de la gaîté mise en musique, et puis avait bien soin d'ajouter : Ne touchez pas à *la pièce à femmes !* C'est de la poésie. La vérité est que sur ces deux divertissements des sens, absolument nôtres, celui-ci par droit de naissance, celui-là en vertu des lois légitimes de l'adoption, flotte, pour les désigner et les protéger, le drapeau national.

Du reste, la *Revue bleue* ne s'en cache pas et sait le faire entendre en bon français à ceux dont elle reflète fidèlement les idées et les sentiments ; la conception de la vie adoptée par elle se résume ainsi : Rire quand même, toujours et de tout, et faire, s'il se peut, en riant la guerre tant souhaitée, si ardemment, si follement. C'est, en effet,

---

[1] *Revue bleue,* n° du 15 février.

une génération de soldats bien découplés autant que possible, et suffisamment imbus de connaissances scientifiques et utiles que l'*Alma Mater* (comme on disait quand il était permis de parler latin) est en train d'éduquer. Elle lui apprend qu'un devoir suprême, impérieux comme un dogme, enjoint de se battre, rendant inséparable de ce devoir un plaisir suprême, celui de tuer des ennemis parfaitement haïs, mais tâchant de faire oublier que ce plaisir à son tour est inséparable de la triste chance d'être tué soi-même. Pour tromper l'attente, cruelle à force d'être prolongée, de ce plaisir et pour procurer autant qu'il se peut ce salutaire oubli, le Grand Art et les Belles-Lettres sont de peu ou plutôt ne sont de rien. Quelles fadaises et à quel point inutiles ! Ce qui fait sûrement l'affaire, c'est l'art tout petit et très bas, ce sont les Lettres devenues laides et sales à l'image de Rabelais, le grand ancêtre, le grand bouffon, et grâce à tant d'arrière-disciples dont plus d'un peut-être l'eût fait rougir. Une prose hors de cette espèce de prose, une musique hors de la gaudriole, une poésie hors de celle des *pièces à femmes*, qui suffit pour transporter, pour enivrer M. Aug. Filon, à quoi bon les chercher? Que deviendrait le mot d'ordre consacré : Vive la joie !

DEUX MUSICIENS.

Aux jours mêmes, et au lendemain des jours où, chez nous, opposer et mettre aux prises le genre classique et le genre romantique allait de soi, il se trouve que les deux chefs-d'œuvre les plus accomplis, peut-être, chacun dans son genre, par lesquels le génie français ait honoré l'application de la littérature ancienne et moderne au drame lyrique, se nomment les *Troyens* et *Roméo et Juliette,* et sont tirés l'un de Virgile, l'autre de Shakspeare. Il se trouve aussi que de leurs auteurs, l'un, Berlioz, marchant respectueusement sur les traces du *classique* Virgile, est précisément celui que les élans irréguliers de son génie prédestinaient plutôt au culte et à l'adoration de ce Dieu des *romantiques,* Shakspeare, tandis que l'autre, Gounod, plutôt Virgilien par la pureté (non sans quelque mélange d'affectation et de préciosité) de ses inspirations, se sera attaché à traduire dans sa langue musicale les merveilleuses et touchantes beautés du grand poète anglais. O musique souveraine, consola-

trice, voilà bien de tes harmonies non exemptes de dissonances qui les rendent plus piquantes, de tes dissonances qui se résolvent en harmonies!

PEINTRE ET MUSICIEN.

Comme plus d'un souverain du temps passé, notre *bonne société* contemporaine aura eu son peintre favori, attitré, celui dont la touche et la manière de sentir (si ce n'est de ne pas sentir), correspondent le mieux à ses habitudes d'esprit et à ses préférences morales. Un cœur sec, un cerveau sans rêve, l'habileté sans pareille d'une main sous laquelle le pinceau sera devenu un instrument de précision, une peinture toute de calcul et toute en surfaces ayant le froid et le poli de la glace, le froid et le poli du marbre, la patience la plus impatientante, la correction la plus incorrigible employées à rendre des personnages irréprochablement astiqués et tirés à quatre épingles, qu'ils endossent l'habit de cour ou de ville porté jadis, ou les uniformes militaires de nos troupes, ou le vêtement rustique; voilà tout

l'homme. Que l'un des personnages de sa façon se dérange de son repos pour entrer en mouvement, c'est-à-dire pour quereller, pour aller à l'ennemi, ou pour jouer aux boules (M. Meissonier borne à ces trois exercices l'activité humaine), pas un détail de sa tenue, soyez-en bien sûr, ne bronchera. Dans tout ce petit monde qu'il a l'air de faire vivre et agir, rien de la fine distinction qui est vraiment aristocratique ; rien de la rude franchise d'expression qui est sincèrement populaire. Nul ne laisse découvrir sur son visage le moindre reflet de bonté, le moindre éclair de gaieté. Quoi de mieux pour arrêter un moment le perpétuel mouvement d'existences fiévreuses, pour maîtriser l'attention, pour mériter l'admiration (une admiration sans émotion, ni chaleur, mais payante, largement payante), de ce qu'on appelle le monde ! Au premier rang de tant de choses qui, jadis prisées, ne valent plus rien, ce monde ne met-il pas sans hésiter la bienveillance naïve, le rire naturel, les larmes encore plus, les larmes sans feinte et sans honte ? Sous l'incessante application de tant d'invisibles polissoirs, n'aura-t-il pas réussi à limer, à user en l'amincissant jusqu'à la réduire à la commune platitude, la moindre expression d'un sentiment individuel qui ose en dépasser, ne fût-ce que d'une ligne, la parfaite uniformité ?

Chez qui, ou du peintre Meissonier lui-même, ou de ses personnages, bonshommes sans bonhomie, amateurs, collectionneurs, gens d'étude, dont nul large contentement ne vient détendre les traits si corrects, épanouir la physionomie resserrée et comme fermée, chefs sans entrailles de soldats sans pensée, ou bien des admirateurs du peintre, y a-t-il moins de chance de surprendre l'ébauche d'un simple battement de cœur? Nous ne parlons pas, bien entendu, d'un élan chaleureux à la Diderot. (A propos, qu'est-ce que Diderot eût pensé de Meissonier? On le devine sans peine, tout comme on se persuade que Voltaire eût pris plaisir à ces chefs-d'œuvre d'une peinture aussi nette que la plus nette des proses.) Donc salut au peintre national! Gloire à ces tableautins dont la perfection est inséparable de la petitesse, parce que chez leur auteur l'ambition étroite du *rendu* bannit la moindre de ces émotions qui mettent le cœur au large et font partie de la grandeur morale!

Et comme si, dans les prédilections que lui inspirent les manifestations de deux arts différents, cette même société tenait à se porter subitement d'un extrême à l'autre pour l'amour du contraste, le musicien qu'elle aura promu, vivant encore, à la gloire dans un temps où la gloire est devenue une telle rareté, sera l'auteur de

Faust et de ce merveilleux poème musical, *Roméo et Juliette,* incomparable dans son genre. A ce chantre de l'Amour profane que n'auront cessé de tenter les faveurs du catholicisme, ne doit-on pas un genre de mélodie, aux délicieuses mais équivoques langueurs, qui va droit à l'âme du Français de nos jours, aussi droit que la poésie amoureuse qui s'entend le mieux à partager ses hommages et ses faveurs entre l'âme et les sens, c'est-à-dire celle d'Alfred de Musset.

A sa manière, cette musique de théâtre ne célèbre-t-elle pas la victoire signalée qu'Alfred de Musset, avantagé par les changements décisifs de nos goûts et de nos mœurs, aura remportée sur Lamartine?

A propos de la musique de Gounod, il serait à la fois banal et insuffisant de répéter deux très mauvais vers, moins dignes de leur auteur, certes, que du premier venu de ces versificateurs téméraires qu'il faisait profession de morigéner :

> De cette passion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

Il y a quelque chose de plus précis dans ce que nous lui demandons et dans ce qu'elle nous offre. Là où on l'attend, c'est à ce sommet de la passion tout près d'être heureuse, c'est à ce duo de rigueur (de toute douceur plutôt) que l'on peut

appeler à la fois, suivant deux expressions que la mode du jour a également prises sous sa protection, *la scène à faire* et *le moment psychologique*. Psychologique, si l'on veut, car Dieu sait si, généralement, dans ce qui se réclame ainsi de l'âme, il ne s'agit pas plutôt pour l'âme de s'oublier et de perdre ses droits. Et la plupart de ceux qui viennent là, entre l'heure où le dîner s'achève et celle où le sommeil va commencer, pour savourer cette sorte d'ambigu musical, y cherchent sans doute moins des effets d'extase qu'un aphrodisiaque, le plus enivrant des aphrodisiaques. Serait-ce donc que, là encore, dans ce domaine de l'illusion, triomphe cette même fureur de simplifier en abrégeant, d'en venir vite au fait, qui règle et entraîne la vie réelle? L'instant unique, l'instant désirable par excellence, puis, avant et après, la splendeur des décors, des défilés, surtout des ballets, cette magie purement oculaire, se prolongeant à plaisir, cette intense abréviation de ce qui tient aux tendresses humaines, serait-ce donc, dans l'ordre le plus élevé de nos auditions, de nos représentations favorites, la conquête moderne par excellence? En fait de lyrisme musical, faut-il renoncer à tout ce qui, en dehors de cette érection des sensations portées vers un seul et même point, et aspirant à une fin toute proche, tenait jadis, entendu ou sous-entendu, dans ce

pluriel : les Passions de l'amour ? Si une sorte de privilège virginal, peut-être incommuniqué à tout autre, sinon à R. Wagner, conserve aux opéras de Weber comme une fraîcheur de fiançailles prolongées, n'est-ce pas une raison suffisante pour dire en parlant d'eux : Dépassés! Nous n'en sommes plus là? Si le dévouement conjugal, tel que pouvait le concevoir l'Antiquité, a trouvé, grâce à l'*Alceste* de Gluck, ses accents suprêmes, si le même dévouement, tel que le comportent les âges modernes, a reçu dans le *Fidelio* de Beethoven un hommage différent, mais non moins éclatant, n'y a-t-il pas de quoi crier encore, mais dans un autre sens : Trop tard, trop tard? L'instant psychologique, le vrai, le seul, celui qui motive le *duo,* celui avant lequel et après lequel rien ne compte, cet instant, dans le premier cas, n'arrive pas, il est dans l'avenir; dans le second cas, il ne saurait revenir, il est en arrière. Avant lui, ou après lui, qu'est-ce que la musique vient nous chanter? Ce qu'elle chante, cette musique, dans *Mireille* et dans *Philémon et Baucis,* c'est bien quelque chose qui tient de cet *avant* et de cet *après* une pureté d'aurore ou bien un doux reflet de crépuscule; malgré tout, la note dominante de Gounod, en fait de passion amoureuse, celle qui aura éveillé tout autour, en tous sens, des échos prêts à répondre, la note troublante (comme on

aime à dire), délicieusement troublante, c'est bien l'autre, rendant inséparables, dans un étroit et rapide unisson, le rêve né en plein jour, et le contraire du rêve, qui veut la nuit.

Une conception de la vie tenant à ce qu'il y a de plus sec, de plus froidement positif dans le désenchantement et pouvant se résumer en ces mots : Fi du sentiment; une conception du plaisir tenant tout entière dans les exigences et les raffinements d'un sensualisme tyrannique, voilà deux dispositions morales, deux états d'âme que nous voyons autour de nous généralement répandus. Nullement incompatibles, ne s'appellent-ils pas l'un l'autre au lieu de s'exclure? Si le moins émouvant et le moins cordial des peintres a pu jouir d'un succès inouï et de la plus haute fortune, c'est, sans contredit, parce que l'inspiration, disons mieux, le calcul et l'arrangement des ouvrages de patience qu'avec un si rare sang-froid il polit et repolit jusqu'à la plus impeccable précision, répond pleinement à l'une de ces dispositions. Et l'autre, ne justifie-t-elle pas les triomphes répétés du musicien qui, voué à la tendresse amoureuse, aura trouvé pour en célébrer la fugitive exaltation touchant au suprême abandon, de tels accents, des accents ayant tant de prises sur les cœurs, en même temps qu'ils pénètrent jusqu'aux moelles?

L'AMOUR DANS LA MUSIQUE DE THÉATRE

Après avoir mis à part certains passages de l'*Iphigénie en Aulide*, dont le charme, pâle encore et rapidement effacé, semble annoncer de loin les accents autrement délicieux de Mozart, peut-on dire que, dans les grandes créations dramatiques de Gluck, l'Amour, le jeune Amour avec ses espérances, ses promesses, ses douces agitations, se montre et s'exprime à travers une personnification féminine bien tranchée? Chez Armide, les langueurs, les mollesses, les révoltes intermittentes de la passion sont inséparables des artifices de la magie, dont l'art des sons, avec une souplesse inattendue, est venu diversifier à souhait les prestiges. Alceste et Iphigénie sont, avant

tout, des héroïnes austères, résignées, ennoblies dans leur grave mélancolie, par l'oubli de soi, qui les rend dociles au sacrifice. Eurydice ne compte pas ; c'est une ombre qui apparaît vaguement à travers les regrets passionnés d'Orphée.

A comparer le dévouement conjugal qui est le sujet d'*Alceste* avec cet autre dévouement conjugal qui, par ses nobles douleurs et les périls qu'il affronte, par les victorieux, les incomparables transports qui paient et récompensent son audace, est l'âme de *Fidelio,* on poursuivrait une étude intéressante et féconde ; car elle apprendrait ce que le génie musical peut faire d'un même sentiment, suivant qu'il le traduit d'après la tragédie antique ou sur le ton du drame moderne.

Gracieux, rêveur, tendrement insinuant ou ironiquement câlin, résigné s'il est trahi, violent jusqu'à la dernière éloquence en face d'une mortelle insulte, adorablement transposé enfin par une idéale métamorphose, l'Amour féminin est tout cela, et avec quelle justesse d'expression ! de par l'auteur de *Don Juan,* des *Noces de Figaro,* de *Cosi fan tutte* et de la *Flûte enchantée.* Néanmoins, cela n'était pas tout encore. Il fallait qu'à Weber l'amour virginal, avec ses troubles innocents, ses élans candides, son exquise fraîcheur d'aurore, confiât ses plus intimes révélations.. Il fallait que, dans *Euryanthe,* dans *Obéron,* dans le

Freischütz, avant tout[1], des reflets de chevalerie, des reflets d'Orient et, par contraste, le sombre nuage de terreurs surnaturelles vinssent passer tour à tour sans y laisser la moindre altération sur cette limpidité morale ; il fallait qu'à ces troubles, pour les rendre plus mystérieux, à ces élans, pour en doubler la vivacité, la Nature associât ses menaces et ses sourires, la complaisance de ses ombres et, après les ténèbres où la magie noire, traçant son cercle fatal, vient d'évoquer de redoutables apparitions, le retour fidèle de ses clartés. Oui, grâce à cette poétique évocation des harmonies naturelles et des harmonies morales les plus délicates, la caresse de la brise du soir, et la grâce rassérénante du matin, l'haleine embaumée de la forêt et le souffle tempêtueux qui soulève les flots seront devenus et resteront inséparables de l'illusion ravissante, mais sans retour, qu'accorde à la première jeunesse, si, d'aventure, elle n'a pas été prématurément dépravée, le plus divin de nos sentiments.

Était-ce tout, cette fois ? Pas encore, et le triomphe de l'Amour sera mené avec une portée

---

[1] « Cet opéra est le seul, à notre avis, dans lequel tout, « absolument tout, est admirable », (*De la vérité dans l'art musical*, par un amateur. Grenoble, 1885.) A notre avis, on ne saurait mieux dire.

bien plus haute. Pour l'évolution ou la révolution qu'il accomplit dans la sphère de l'art, Wagner se réclamera de l'antiquité grecque ; mais il se servira presque exclusivement de la vaste légende poétique et religieuse des siècles qui ont reçu le nom de moyen âge. Il s'attachera à la Vénus mythologique, mais pour la traiter en ennemie et en vaincue, pour lui dérober et porter loin d'elle cet Amour dont le paganisme avait fait son fils. La tentation de s'emparer de l'inexprimable enlèvera cet élu du grand art sur les ailes de la chimère domptée et soumise. Entre ciel et terre, il rencontrera, à côté du couple de Siegmund et Sieglinde, cet autre couple plus étroitement enlacé encore, Tristan et Yseult, et il trouvera des accents jusque-là inconnus pour faire naître et durer le plus persistant des enchantements, un enchantement sans relâche et sans merci. A la hauteur et à la pureté de ses conceptions, à la fidélité de son respect pour l'art, il devra, entre autres bienfaits, comme une habitude de noblesse qui ne cessera d'accompagner sa pensée et de rehausser son langage ; et il n'y dérogera pas, alors même qu'il se rendra l'interprète de la volupté, alors même que les personnages qu'il aura empruntés à l'histoire se rapprocheront plus familièrement des conditions ordinaires de la vie humaine. Enfin, au sommet le plus lumineux de

son dernier chef-d'œuvre[1], apparaîtra l'Amour encore, mais détaché du monde terrestre, rendant à la Nature tous ses sourires par une larme prise à la source divine de toute pitié. A ce triomphateur, auquel Wagner, avant de se séparer de lui pour toujours, semble dire, en cette dernière transformation, en cette consécration suprême,

... *io te sopra te corono e mitrio*[2],

quelle désignation, quelle qualification oserait-on bien donner? A propos du plus profondément germanique des grands compositeurs, on peut bien parler allemand, le mieux qu'on puisse faire, c'est de l'appeler l'Amour en soi, l'Amour transcendant.

S'il est une musique qui prête à la controverse, c'est bien celle que Meyerbeer a écrite en vue du Grand-Opéra de Paris avec ses disparates et ses bigarrures, avec ce mélange si souvent déconcertant d'élans et de platitudes, de hautes inspirations et de calculs extraordinairement habiles, à l'effet d'obtenir le succès, de le garder. La morale et la poétique de ce compositeur sont, en effet, d'accord pour admettre que, pour plaire à la

---

[1] Le Baptême de Kundry, dans *Parsifal*.
[2] Dante, *Purgatoire*, chant XXVII.

masse des auditeurs, pour obtenir la quasi-universalité des suffrages, tout est bon : l'excellent, le médiocre, le mauvais exerçant tour à tour leurs droits et savamment rapprochés par une sorte de coalition, afin qu'il y en ait (osons le dire) pour tous les goûts. Ce qu'il y a, néanmoins, d'incontestable, c'est que, dans cette suite de hauts et de bas, la plupart des points culminants signalent et font surgir une certaine interprétation des suprêmes émotions de l'Amour à laquelle l'auteur s'est visiblement complu. Le duo du quatrième acte des *Huguenots,* celui qui, dans *Robert le Diable,* intervient si heureusement entre les deux personnages du théâtre de Meyerbeer dont les rôles décèlent auparavant les plus étonnantes faiblesses, ont rendu avec une sorte d'éclatante franchise, qui n'avait pas encore été atteinte, la lutte de la passion avec quelque chose qui doit être plus fort qu'elle, ce quelque chose étant là le Devoir, ici l'Honneur. Le duo de l'*Africaine* a une signification tout autre. Renchérissant sur l'*Armide* de Gluck, précédant Wagner dans une voie où celui-ci devait marcher à pas de géant, Meyerbeer a voulu, cette fois, qu'un autre genre d'exaltation portât à sa dernière limite la passion humaine, que cette exaltation lui vînt d'une magie autre que sa propre magie, d'une ivresse goûtée à sa propre ivresse. Le

moment musical ainsi trouvé par l'auteur de l'*Africaine* a sa valeur. Mais comment oublier, aujourd'hui, ce que le génie de la musique, dans la personne de Wagner, a su tirer de cette même donnée, la tournant, la retournant en tous sens, la rendant inépuisable en délices, inépuisable en tortures, la mettant tour à tour au service de la psychologie la plus raffinée et d'une sorte de pathologie délirante?

Pour reprendre une expression qui peut paraître hasardée, n'est-ce pas une analyse *psychologique* des plus pénétrantes que celle des réticences, des résistances, des subtils détours de la reine de Carthage interrogée par sa sœur, dans les *Troyens* de Berlioz? Dans ces *Troyens* encore, et puis dans *Béatrix et Benedict,* de quel réseau d'harmonie transparent, qui laisse passer des lueurs d'étoiles et deviner les *amica silentia lunæ,* le grand compositeur romantique a enveloppé, là, la douce extase des aveux, ici le gracieux et furtif mouvement d'un cœur de jeune fille qui s'éveille! Ce charme printanier avait de quoi rendre jaloux un Weber. Opposez-lui le charme exotique, les influences faites d'ardeur et d'indolence que répand un ciel lointain dans le *Roi de Lahore* de M. Massenet.

L'admirable chef-d'œuvre de M. Reyer, *Sigurd,* appelle à bien des titres une étude attentive et

sympathique. Contentons-nous d'y relever l'application si heureusement appropriée de cette sorte de parti pris qui consiste dans l'emploi d'une formule expressive tout à fait caractéristique pour ouvrir, en quelque sorte, par un pressentiment qui a quelque chose d'infaillible, l'arène où vont s'agiter des passions orageuses, et la fermer sur un souvenir auquel cette insistance préméditée semble communiquer quelque chose d'immuable.

Pour s'être inspiré à sa façon, jusqu'à s'en faire, si on ose le dire, une spécialité, du sentiment interprété par d'autres avec une telle diversité, un compositeur aura, de nos jours et de son vivant, atteint le comble de la gloire, et cela en un temps et un pays où l'invasion de la popularité bruyante a fait de la gloire une telle rareté. Si Alfred de Musset, en poésie, garde sûrement les préférences avouées des Français, qui, ayant profondément oublié Lamartine, se refusent (ou il s'en faut de bien peu) à tout ce qui, chez Victor Hugo, ne fait pas jeter les hauts cris aux rancunes politiques ou aux passions nationales, et si, musicalement parlant, Gounod est devenu le chantre favori de la société française contemporaine, cette double élection tient à des causes qui se touchent de fort près. Les partitions de *Faust* et de *Roméo et Juliette* (et celle-ci, suivant nous, mérite incontestablement d'être préférée à celle-là) rendent

témoignage de l'art merveilleux avec lequel leur auteur a su ménager au sentiment dont il s'agit les inflexions les plus dociles, les gradations les plus fines, pour le porter de ses premières caresses jusqu'à ses dernières étreintes. Telle est, en effet, la délicatesse de cet art, qu'il n'en coûte nul effort à l'auditeur exercé pour distinguer qu'il s'agit de ce qu'on est convenu d'appeler le *bon* ou le *mauvais* motif, suivant qu'il est mené vers la chambre nuptiale où l'abandon légitime de Juliette introduit son époux, où jusqu'au seuil de la chaste demeure d'où la résistance pudique de Marguerite ne parvient pas à écarter son amant. A cet égard, nous ne saurions nous abstenir de citer un seul de ces passages ingénieusement nuancés, d'abord parce qu'il fait le plus grand honneur au tact de celui qui l'a écrit, ensuite et plus particulièrement parce que, s'en rendant compte ou à son insu, il est sorti manifestement, cette fois, de ses habitudes, et il a réussi à quoi ? A mettre à la portée du goût de ses compatriotes, par une application charmante et prudemment limitée, une sorte de procédé artistique dont il semble que des répugnances bruyamment affichées devaient l'écarter. C'est à ce méritoire oubli de soi que sont dues les quatre-vingts mesures commençant sur ces mots : *Hélas ! moi le haïr*... avec leurs accords plaqués, continuant et variant, tout au long d'une série de

notes chantées qui tiennent du récitatif plus que de la mélodie, les sous-entendus de leurs intonations[1].

Au nombre des mensonges bienfaisants dont le grand art a le privilège, s'il en est un, doux par excellence, captieux à merveille, c'est bien celui qui, à la faveur d'un instant, fait passer pour inséparables ces deux maîtresses du Désir, également impérieuses, fatalement irréconciliables, l'Aspiration idéale, la Réalité sensuelle. Pas un musicien, sans doute, n'aura réussi comme Gounod à opérer cette union, heureusement décevante, et à faire prendre le change sur le plus imaginaire des amalgames, et cela au moment même où s'impose à lui la situation qui marque clairement le triomphe tout proche, sinon immédiat, de la seconde de ces puissances rivales. Que cette situation soit déterminée par la chute de Marguerite ou par l'abandonnement volontaire

---

[1] Comparez notamment ce début de la scène du balcon à tel passage du duo d'Yseult et de Brangæne (2e acte de *Tristan*), qui porte sur les mots : *Weil du erblindet*, etc., et à la simple lecture, se trahira entre l'un et l'autre un air de famille qui implique tout uniment la plus justifiable des similitudes de procédé. Tout de même, Gounod surpris en flagrant délit de wagnérisme ou de wagnéranisme (comme on dit), le cas était bon à noter, et c'est bien grave !

de Juliette, l'expression mélodique à laquelle, dans ce dernier cas, les angoisses de la première séparation rendront tout à l'heure sa pleine indépendance, une si éloquente indépendance, cette expression comporte, des deux parts, même rythme et, sous ce rythme uniforme, mêmes intentions. On dirait que la mélodie, telle que le Maître la conçoit, affirme ainsi son exclusive et invariable souveraineté.

Et pourtant, il le sait bien, et il le fait trop sentir, elle a ses complaisances et ses accommodements. Se fait-il faute, sur le tard, d'incliner vers une destination pieuse, sans trop les déranger ni les dépayser, ces phrases à double entente, de leur préparer, en quelque sorte, une bonne fin? Que tel air de Mozart, empreint de cette grâce naïve et enfantine, familière, jusqu'au terme de sa courte existence, au grand musicien qui avait commencé par être le plus phénoménal des enfants prodiges, ait pu, tout naturellement, au sortir du théâtre, prendre son vol jusqu'à l'église catholique, sans que les femmes et les enfants qui fréquentent cette église, faite pour eux, fussent exposés à la moindre erreur, à la plus légère confusion, soit... Mais en va-t-il tout à fait de même, lorsque, avec peu de changement, les motifs de Gounod les plus justement réputés, parce qu'ils respirent tout autre chose que l'innocence, s'adaptent

aux fantaisies plus ou moins chrétiennes et patriotiques du Maître auquel on passe tout? Que le prologue de *Roméo et Juliette* se laisse aisément reconnaître au pied même de la croix[1], il n'y a pas grand mal à cela. Mais cette occasion est loin d'être la seule où Gounod ait prétendu célébrer, sans beaucoup varier ses notes et leur sens le plus naturel, les mystères de la passion amoureuse et ceux de la Passion divine. Aussi, quelque irrévérencieux serait bien capable de dire, à propos de cette musique si séduisante en son ambiguïté : « Elle exerce sa force, sa douceur et sa « vertu en vue de ce monde et en vue de l'autre. « A l'entendre, un harem, le plus idéal et le plus « élégant des harems, vous fait envie à condition « qu'il donne sur une chapelle où, devant une « jolie statue de la Vierge éclairée dans sa niche « au-dessus d'un bouquet de fleurs les unes natu- « relles, les autres artificielles, on puisse préala- « blement ou subséquemment faire ses dévotions. « A rêver de l'au-delà avec elle, il est fort à « craindre que le rêve ne se trompe de route, « et ne prenne le chemin de la Croix que pour « conduire au paradis de Mahomet. »

---

[1] Dans *Rédemption*.

A PROPOS DE CRITIQUES MUSICALES

Il est des moments où, considérant la quantité de non-sens et de mensonges mis régulièrement en circulation, on a en horreur cette invention qui est l'imprimerie. Il en est où, voyant comment en use avec l'art cette autre invention moderne, la critique d'art, on la prend en grippe. Ne parlons que de la musique, et contentons-nous de ramener à quelques types pris en courant (il en est bien d'autres) la gent téméraire qui se mêle de la juger.

Commençons par la critique scientifique. Celle-là ferait volontiers de la plume qu'elle tient ce que l'entomologiste fait de son épingle. Elle la passerait au travers d'un idée musicale pour la définir, la fixer, la tuer en même temps (bien entendu), si, par malheur pour l'auteur de l'expé-

rience, il ne se trouvait pas qu'une idée musicale est impalpable et vole, vole, vole.

Et la critique tintamarresque, celle qui fait infiniment plus de bruit que de besogne? Et la critique caricaturante, créée et mise au monde pour servir de pendant à l'opérette, cette caricature de la musique? Et l'anecdotique, qui vise à être piquante? Et cette autre, qui va au delà de l'anecdote, laissant bien vite l'œuvre pour celui qui l'a faite, se permettant avec celui-ci toutes sortes de privautés, pour l'amusement des badauds, l'habillant pour attirer la vue sur la couleur de son chapeau et sur celle de son habit, le déshabillant ensuite pour montrer encore autre chose, entrant enfin dans toutes ses habitudes? Et celle qui, au lieu de se faire cancanière, a la sagesse de rester banale, tout uniment banale, et attrape au passage le succès en recevant du premier venu tel *ouï-dire,* qu'elle transforme en un *on dit* à l'usage de tout le monde!

N'est-il pas réjouissant, l'égoïsme sans gêne de la critique sensualiste? Pour elle, il faut que la musique soit sensuelle, sinon elle ne sera pas. — Voici, sans doute, ce qu'elle aura fait de plus osé: Le sens même un moment malaisé à discerner d'une musique très particulière; le choix absolument significatif des sujets auxquels s'applique cette musique; les divulgations d'un ordre tout à

fait intime par où l'auteur a livré le secret de sa poétique musicale; voilà comme les trois degrés d'une initiation qui révèle chez Wagner le plus effréné, si on peut dire, des idéalistes. Eh bien, la critique en question s'imaginera qu'à travers cette triple ligne de défense qu'elle ne voit pas, ne voulant pas la voir, elle va au cœur de l'œuvre. Bon gré, mal gré, elle l'attire à soi, lui fait subir ses familiarités, et s'écrie : C'est la fille d'un adorateur de la Vénus païenne!

Pauvre et complaisante musique! que ne lui fait-on pas dire ou, plutôt, que ne dit-on pas en son lieu et place?

Honneur à cette autre critique, nationale, éminemment française, qui ne cesse de faire ses preuves de patriotisme! Hier encore ne traçait-elle pas à sa façon deux *profils de musiciens* (aujourd'hui, à bon droit, le mot et le genre ont cours), dont il flattait l'un à outrance et faisait grimacer l'autre à plaisir? De ces deux personnages, le premier a un nom en *sky*. Cela ne suffisait-il pas pour que les moindres *Lieder* échappés à sa plume fussent portés aux nues comme de purs chefs-d'œuvre en comparaison desquels les productions d'un Chopin, d'un Schumann, n'avaient qu'à rentrer dans l'ombre? (Par bonheur, le maître des maîtres en fait de *Lieder,* J. Brahms, est, pour ce genre de critique, un inconnu. Sans

cela, lui aussi était immolé devant l'aimable étranger!) Le second eut un nom qui se termine en *sohn*. Autre race, autre traitement. Celui-ci a bien osé *illustrer* par une interprétation symphonique l'une des principales tragédies qui honorent le théâtre classique de la France. Vite, pour le caractériser, on empruntera à un critique littéraire, bien connu par sa haine déclarée pour toute musique, le mot qu'il a appliqué à la musique dont il s'agit: Elle *gâte* la pièce. En effet, le moins qu'on puisse dire d'un compositeur dont le nom se termine en *sohn*, n'est-ce pas de l'appeler un gêneur, un touche à tout? Ah! si elle était de l'autre, de l'auteur des *Lieder*, la composition symphonique si rudement tancée, quel langage contraire on entendrait! Elle tiendrait de la solennelle austérité d'un Bach, de l'inspiration pathétiquement tendre d'un Beethoven. Elle serait parfaitement dans le ton. Racine aurait trouvé son allié naturel, consciencieux et respectueux! Il ne serait pas de trop, celui-là!

Heureux au milieu de toutes ces déviations, de toutes ces prévenances intéressées et de tous ces préjugés hostiles, celui qui peut se dire sans la moindre épithète,

UN CRITIQUE D'ART.

A PROPOS

D'UN « LEITMOTIV » D'ESCLARMONDE

Suggérées par l'œuvre de R. Wagner, les lignes suivantes ne laissent pas de conserver un à-propos relatif, quand il s'agit d'étudier chez l'auteur d'*Esclarmonde* l'emploi formel, évidemment reconnaissable, d'un procédé musical que, dans ce chef-d'œuvre digne d'une faveur plus soutenue et plus respectueuse, *Henry VIII,* Saint-Saëns s'était gardé de négliger :

« Dans l'un de ses *Dialogues*[1], Platon, cher-
« chant à définir les mutuelles communications
« des âmes, se sert d'une comparaison tirée de la
« loi physique en vertu de laquelle la personne qui

[1] Le *Premier Alcibiade.*

« en regarde une autre peut, dans l'œil de celle-ci
« (et le philosophe a soin d'ajouter, dans la plus
« belle et la plus précieuse partie de cet œil), dis-
« tinguer et reconnaître sa propre image. Sans
« doute, ce n'est pas à ce passage que remonte et
« se réfère la complaisance visible de Wagner
« poète pour ces images réfléchies que renvoie le
« miroir de l'œil ou le cristal des eaux ; ce pour-
« rait être plutôt à deux vers ravissants de Gœthe[1].
« Quoi qu'il en soit, il serait difficile de contester
« cette complaisance reconnue, du reste, direc-
« tement ou sous forme d'allusion par tel ou tel
« commentateur allemand du grand musicien.
« S'agit-il, dans la *Walkyrie,* de la ressemblance
« fraternelle qui confirme les pressentiments de
« Siegmund et de Singlinde, et du mode d'expres-
« sion de cette ressemblance[2], ou bien, à la fin
« du même poème musical, de ces yeux brillants
« de Brunehilde, étoiles de l'espérance et de la
« consolation, éclipsées sous le dernier baiser

---

[1] Und sie sahen gespielt ihr Bild in der Blaüe des Himmels,
Schwanken und nickten sich und grüssten sich freundlich.
Hermann et Dorothée, ch. VII.

[2] Im Bach erblickt' ich.
Mein eigen Bild
Und jetzt gewahr' ich es wieder, etc.

« d'un Dieu[1] et ne gardant que le privilège de « favoriser de leurs rayons un mortel choisi ; « s'agit-il encore, dans *Siegfried,* de cette mani- « festation de son visage et de sa personne, due « à la limpidité d'une source, qui engage le jeune « héros à chercher d'autres clartés révélatrices « de son origine ? Il y a ici, comme là, une sorte « de prédilection pour les formes tantôt arrêtées, « tantôt oscillantes, de la vision réfléchie qui « tente et attire l'auteur de l'*Anneau du Niebe-* « *lung.*

« Allons un peu plus loin et prêtons à cette « observation, avec une portée plus étendue, un « sens plus complexe. Quand l'on considère « l'importance nouvelle donnée par Wagner à cet « orchestre qu'il charge de conserver, de repro- « duire, de transformer tel ensemble de formules, « de dessins inséparables de chacun de ses per- « sonnages, qui le font apparaître en idée, qui « insistent sur ce qu'il pense, sur ce qu'il a fait,

---

[1] So küsst er die Gottheit von dir.

Il serait superflu d'insister sur ce que le charme rapide et merveilleux de ce vers a de particulièrement intraduisible dans notre langue. « Il te reprend la Divinité par un baiser » ; ces mots, les premiers, les seuls peut-être qui se présentent pour le rendre, sont si loin d'en offrir l'équivalent !

« sur ce qu'il doit subir, quoi de mieux pour « caractériser cette manière nouvelle, indirecte, « mais si puissante de rendre par des sons les « traits d'une physionomie morale et les incidents « contradictoires d'une destinée, que d'en com- « parer les procédés et les effets à une combi- « naison, à une suite, à un mélange de *reflets,* « éclairant vivement telle situation ou bien ren- « voyant à tel trouble d'âme la fascination d'une « image indécise ? »

Il n'était peut-être pas inutile de transcrire cette page avant de déterminer la valeur représentative attachée par Massenet à l'une des deux formules musicales qui s'appliquent particulièrement à sa nouvelle héroïne. Il en est deux en effet. L'une (qui ne lui est pas réservée exclusivement, puisque la puissance magique d'un autre de ses personnages, de Phorcas, est proclamée par les mêmes accents) fait ressortir en elle la magicienne, l'évocatrice des Esprits, une sœur plus douce, quoique livrée aussi à la tyrannie des plus impérieux caprices, de la sauvage et violente Kundry. Les aventures, les transmutations de cette phrase mélodique sont intéressantes à suivre. Avant de la retrouver, au quatrième acte, dans le développement d'orchestre qui souligne le récit de Parséis, on a pu la reconnaître, jointe à ces mots : « *Regarde ces yeux, regarde ces*

lèvres, etc. », qu'accompagnent des notes de violoncelle[1] soutenant des arpèges de harpe, mais combien dénuée d'énergie et privée d'élan ! Ne faut-il pas que, là, par la timide compression de son essor, elle s'accorde avec le renoncement à toute fierté, avec la déchéance, avec le désespoir morne de l'héroïne du drame, qui se voit trahie ?

A l'autre formule musicale il appartient de faire prédominer un sens différent, qui s'affirme avec insistance, dans le Prologue, le premier et le deuxième acte, et l'Épilogue. A partir du moment où, par un double mouvement ascensionnel que marquent de légers glissements d'arpèges, l'orchestre l'aura fait apparaître (à la quarante-septième mesure de la partition), cet admirable *Leitmotiv* ne cessera d'être, comme l'image, la pro-

---

[1] Il est permis de constater chez certains compositeurs illustres une sorte de prédilection, tout au moins un *faible* pour tel ou tel instrument. C'est ainsi que le cor semble choisi par Joh. Brahms comme l'interprète favori de ses inspirations. *Esclarmonde* est venue rendre de nouveaux témoignages en faveur de l'attrait sympathique qui recommande à l'auteur des *Erinnyes* les sonorités si graves, si pénétrantes du violoncelle. En plus d'un endroit de la dernière partition de Massenet, cet instrument règne en maître, tandis qu'ailleurs, aux inflexions les plus significatives de quelque touchante mélodie, il ajoute la force ou la douceur d'un accent de choix.

jection musicale de la femme encore voilée et muette, de la femme vouée à l'adoration qu'elle inspire, commande, répand en quelque sorte autour d'elle. Successivement cette même phrase, tantôt murmure, tantôt exclamation, exprimant à ravir cette autre puissance et ce charme irrésistible qui émanent de la jeune impératrice, sera transmise par l'orchestre au père dont elle proclamera l'orgueilleuse tendresse, puis aux masses chorales qui, pour célébrer le même trésor de beauté, la reprendront sous une forme abréviative et plus solennelle, et enfin, avec tout ce qu'elle peut contenir de délicieuses insinuations et faire jaillir d'ardeurs, à l'amant qui en devient le possesseur enivré. Mais cette sorte d'irradiation destinée à faire éclater, par une sorte de quadruple répercussion, une merveilleuse concordance de vœux, d'hommages, de transports, ne fera pas retour vers son origine; autrement dit, Esclarmonde elle-même ne s'appropriera pas ces accents qui, après avoir flotté doucement à la surface de l'orchestre, finissent par retentir impérieusement à côté d'elle, exaltés par une voix passionnée et tressaillante. Une fois, une seule fois, à ce même moment de défaillance suprême où la magicienne s'oublie, la femme aimée, ressaisissant vaguement une partie de cette image d'elle-même, pour l'abandonner presque aussitôt,

exhalera quelques notes sans suite à l'unisson de l'orchestre qui fait sous-entendre de nouveau la mélodie si caractéristique.

C'est surtout dans la première partie de l'œuvre (le Prologue, reproduit à peu de chose près par l'Épilogue, le premier et le deuxième acte) que s'accusent et ressortent ces « Leitmotive » grâce auxquels l'opéra romanesque de Massenet peut être appelé un drame lyrique semi-wagnérien. Tel le dessin d'orchestre reproduit à tant de reprises dans la région basse et consistant en un gruppetto de quatre triples croches portant sur une double croche détachée, qui représente sommairement l'arrêt du destin, ou bien cet écho de fanfare par lequel le héros du drame est annoncé assez longtemps avant de paraître, à peu près de la même manière, mais avec beaucoup moins d'insistance que Siegfried dans la *Trilogie* de Wagner; telle encore la réitération d'une même note passant par des tonalités différentes qui présage de loin le tournoi. Ces sortes de formules musicales, que l'on pourrait dire fondamentales, à cause de leur sens et eu égard à la complaisance que l'auteur a mise à les présenter tout d'abord, tiennent infiniment moins de place dans le troisième et le quatrième acte qui, sans être exempts de toute réminiscence de ce genre, abondent en situations nouvelles auxquelles correspondent

des moyens d'expression employés pour la première fois.

A plus d'un point de vue, soit par suite du partage approximatif qui se fait ainsi des deux moitiés de l'œuvre, soit à raison de la manière mitigée que l'auteur a cru devoir préférer, l'on a bien décidément affaire, répétons-le, à une œuvre semi-wagnérienne. C'était forcément le cas d'avoir contre soi, par ici, des intransigeants qui devaient trouver les concessions ainsi faites lamentables, scandaleuses, et, par là, des intransigeants d'un autre bord aux yeux desquels le compromis tenté, accompli, péchait par une excessive timidité, et, d'ailleurs, équivalait à un pastiche pur et simple. Voilà bien ce qui s'appelle être placé entre deux feux[1], et Dieu sait avec quel entrain ironique et cruel l'auteur d'*Esclarmonde* aura été ajusté de droite et de gauche ! Rarement, croyons-nous, chef-d'œuvre de l'Art aura été, pour sa bienvenue, à pareille fête. A mots plus ou moins couverts, on ne se sera nullement fait faute de traiter l'auteur d'hypocrite et de menteur, et son œuvre de mauvaise plaisanterie. Le fanatisme wagné-

---

[1] Et cela sans compter la critique qui ne tient que pour Reyer, ou Gounod, ou Saint-Saëns, et celle qui ne tient qu'au plaisir de critiquer.

rien, par l'organe d'un critique ordinairement très consciencieux et très pénétrant, aura été plus loin encore. Il a osé proclamer que, dans *Esclarmonde,* il n'y avait pas une seule idée qui appartînt à son auteur putatif, parce que tout avait été invariablement pillé dans le théâtre de l'auteur de *Tristan et Yseult.* Quand M. M. Kufferath disait cela[1], ou bien il y croyait pour son compte, et sa prévention, alors, était étrangement forte ; ou bien il voulait seulement le faire croire. Que penser, en ce cas, d'un parti pris de dénigrement tellement accusé, sans une forte conviction pour l'excuser ?

Qui sait si l'opinion la plus raisonnable, la plus approchante de la vérité, quant au mérite de l'œuvre ainsi controversée, ne serait pas celle qui occupe modestement l'entre-deux ? Elle a de quoi choquer les prétentions de ceux qui auraient eu l'imprudence de réclamer de Massenet quelque chose d'équivalent au wagnérisme accumulé à haute pression, procédant par hyperboles chromatiques, à ce wagnérisme du troisième acte de *Tristan et Yseult* (avant le sublime dénouement qui le termine) que, seule, une initiation préa-

---

[1] *Guide musical,* nos des 24 novembre et 1er décembre 1889.

lable et prolongée mène à considérer comme autre chose qu'un casse-tête et un cauchemar. Elle ne flatte pas davantage la manie de ceux qui, à tort et à travers, se piquent de surprendre, de signaler de prétendues imitations du Maître de Bayreuth, parce qu'ils voudraient bien qu'il ne fût jamais question de lui. La même opinion, tempérée et bienveillante, serait bien capable de tenir grandement compte à Massenet de certains effets chromatiques, si abrégés en comparaison de tels tassements enchevêtrés, de tels développements interminables de Wagner, mais si bien placés et si nettement dégagés à la Française ; par exemple de la courte phrase du deuxième acte qui imprègne d'une tendresse tour à tour si fière et si mystérieuse, ces mots : *Si tu m'acceptes pour épouse,* et : *Va, je suis belle et désirable,* ou de cette autre, si câline, si langoureuse, qui, alternant avec une série de notes lestement enlevées, change tout à coup le rythme et la mimique de la Danse des Esprits, ou bien encore de ce qui est moins qu'une phrase, de ce frisson redoublé que les instruments à cordes font passer au milieu de l'incomparable quatuor du quatrième acte, sur lequel nous serons heureux de revenir.

L'emploi prédominant des « Leitmotive » assure la parfaite unité de ton des derniers drames lyriques de Wagner. L'emploi très intermittent de ce

genre de formules musicales, mêlées à des éléments qui en sont tout à fait distincts, ne pouvait évidemment introduire dans l'œuvre de Massenet une homogénéité de ce genre, excluant toute disparate et toute défaillance[1]. Les traditions musicales si diverses, quoique toutes de choix, dont le jeune compositeur est imbu, s'y laissent reconnaître; seulement il est à remarquer qu'elles n'y apportent rien d'hybride ni de composite.

En vertu de la secrète logique qui préside à la genèse des grandes œuvres de l'Art musical, on incline à se persuader que, sans les opéras de Gluck, ceux de Mozart ne seraient pas ce qu'ils sont; que celui de *Fidelio,* à son tour, tient à ces derniers par plus d'un point; qu'il en est de même de *Freischütz* par rapport à *Fidelio;* enfin que sans les deux prédécesseurs devant lesquels il s'inclina respectueusement et dont il recueillit, pour le féconder par une transformation imprévue, le double héritage, c'est-à-dire sans Beethoven et Weber, Wagner n'eût pas accompli la glorieuse évolution à laquelle son nom reste attaché. De même, il est permis de croire que

---

[1] Seul, peut-être, le chant de Roland : *Oui, c'est moi,* ne résonnant pas d'une manière franchement, hautement héroïque, prêterait en comparaison de ce qui le précède et de ce qui le suit au reproche d'une banalité *relative.*

sans la préexistence de cet opéra aux proportions si amples, aux développements si variés, qui est le *Sigurd* de Reyer, le deuxième acte d'*Esclarmonde,* avec ce qu'il fait résonner tour à tour de si violemment entraînant et de si délicieusement persuasif, n'eût pas atteint un si haut degré, pour ce qui est de la qualité des motifs et de leur valeur expressive. Mais une telle considération a-t-elle de quoi compromettre en quoi que ce soit l'originalité, la sincérité du drame lyrique de Massenet ?

Cherchez encore dans une autre direction, en remontant plus haut, et en serrant de plus près quelques pages de la partition, vous serez peut-être disposé à trouver que l'air de Parséis (1er acte) : *Parmi les rois régnant,* etc., entendu sans désignation préalable, aurait tout ce qu'il faut pour être attribué à l'auteur des *Troyens;* que le mouvement de marche qui signale l'entrée des vierges de Saint-Georges[1] et le dessin persistant d'or-

[1] Par le rythme et par le style qu'on peut bien dire classique, l'Entrée des Prêtresses dans le *Roi de Lahore* fait tout à fait vis-à-vis au jeu de scène dont il est question ici, de même que l'Entr'acte, tiré de la scène finale de l'acte 3me, qui précède le cinquième acte de ce même *Roi de Lahore* touche de près et correspond, dans le sens *romantique,* à cet autre Entr'acte des *Erinnyes,* qui occupe, parmi les inspirations de Massenet, une place si éminente, peut-être hors d'atteinte.

chestre qui accompagne la déclamation du roi Cléomar : *O mon peuple,* sont comme des hommages rendus de nouveau, après certaines pages des *Erinnyes,* à cet illustre père du drame lyrique moderne qui est Gluck. Cela prouve tout simplement une fois de plus que rien ne demeure étranger à Massenet de ce qui aura laissé sur les traditions de l'Art musical l'empreinte d'un style noble, élevé. Cela donne lieu à d'intéressants rapprochements, mais sans impliquer le moindre grief d'imitation gauche ou servile.

C'est une vieille histoire que celle des infortunes causées aux compositeurs par la solidarité qui les attache aux librettistes, ou plutôt c'est et ce sera de plus en plus la même chanson. Qui sait si, représentée dans des conditions ordinaires, *Esclarmonde* n'eût pas dû à la défaveur qui a immédiatement frappé son livret une chute rapide ? Mais elle était née sous une étoile fortunée ; elle apparaissait en plein centenaire !

De ce livret assurément, il y a du mal à dire. Le bizarre va-et-vient d'un bout de l'Europe à l'autre, qui fait notamment d'un empereur de Constantinople un ermite retiré au fond de la forêt des Ardennes, les effets de lanterne magique en plein ciel, et puis, au troisième acte, cette sorte de chambre nuptiale portative et si peu close où fait irruption, comme par le trou de la serrure,

un évêque suivi de toute une bande de moines, voilà, n'est-ce pas, de quoi compromettre l'emploi du surnaturel. Ajoutez-y certaine situation dès l'abord réputée scabreuse en dépit, si ce n'est à cause du rideau de fleurs qui vient la couvrir. A cet égard, la meilleure manière de se tranquilliser était de s'en référer à un principe d'esthétique, qu'on peut bien dire élémentaire. Dans la situation incriminée, comme dans celle qui compose à elle seule une grande partie du deuxième acte, si peu mouvementé, de *Tristan et Yseult*, l'office obligé de l'Art musical qui en a diversement exprimé et inégalement prolongé les enchantements, n'était-il pas, tout juste, en vertu du pouvoir qui lui est propre, d'imposer silence à l'inévitable sous-entendu chuchoté par la Réalité? Pour lui, c'était bien là, plus que jamais, le cas de donner le change par cette sorte de transposition idéale qui ouvre, dirait-on, l'accès d'un autre monde, d'une autre vie, de dérober ce qui devait être éludé, en déployant le voile des sonorités énergiques ou mystérieuses dont il dispose. Il serait étrange de soutenir que dans son glorieux et magique épithalame, Massenet a échoué là où Wagner avait si bien réussi. Pour procurer à l'auditeur cette diversion nécessaire et le faire sortir de ce ravissant oubli[1], que fallait-il donc?

[1] Il y a de quoi rire à entendre tel critique tenant le

Du reste, à la supposer plus habile, moins risquée, la mise en jeu d'éléments surnaturels eût-elle offert beaucoup moins de prises à des objections, à des répugnances qui allaient de soi; car elles accusent l'état où en est venue l'imagination chez les Français contemporains, cette imagination si regardante, si raisonneuse, si peu encline à l'abandon par suite de son déplorable appauvrissement[1]? Ce qu'elle accepte vraiment

---

premier rang parmi les wagnériens intransigeants, faire grand bruit des sonorités excessives dont Massenet est censé user en cet endroit; comme si la péroraison du duo de *Tristan et Yseult* n'était pas là pour justifier Massenet, et comme si, à le prendre en général, l'outrance des sonorités n'était pas bonne ou mauvaise et même détestable, suivant la façon d'en faire usage.

[1] Ce phénomène moral, dû à la prédominance de plus en plus tyrannique des habitudes sociales que résume ce mot presque barbare, l'utilitarisme, mériterait bien une étude approfondie. Un tel arrêt de développement des facultés imaginatives ne se transformerait-il pas en une véritable atrophie, le jour où triompheraient pleinement certains systèmes ardemment prônés et de plus en plus mis en pratique, qui vont à refuser à ces facultés tout aliment intellectuel et tout soutien extérieur? En dernière analyse, sur quoi repose ce naturalisme qui envahit le domaine de la Littérature et celui des Arts plastiques? Sur cette idée qu'il ne s'agit pour produire quoi que ce soit de valable, que d'observation pure, d'une observation destinée à ne porter que sur le fonctionnement banal et courant de l'existence humaine, y compris ses platitudes

au théâtre, en fait de surnaturel, est fort limité, et tient étroitement à ce vieux fonds de catho-

---

physiologiques les moins relevées, et des sensations, modifiées au gré de chacun, que fournit ce genre d'observation. Au-dessus, au delà, rien de plus ; il faut le tenir pour dit.

Et la musique de théâtre (pour ne parler que de celle qui est *avouable*) que lui demande la masse du public ? Qu'elle se présente accompagnée et protégée par un sujet qui déroute le moins possible l'auditoire, qui ait quelque chose du mérite de ces romans (quand c'était l'âge d'innocence du roman) où cette question : S'épouseront-ils ? ne s'épouseront-ils pas ? faisait le principal charme de la lecture et l'inquiétude agréable du lecteur. Avec ces tendances et cet état d'esprit obtenez donc que la généralité des auditeurs préfère, parmi les œuvres de Gounod, celle où l'expression musicale, avec une puissance rarement égalée, si elle le fut jamais, aura élevé si loin de la réalité la suprême et douloureuse poésie de l'Amour, *Roméo et Juliette*, à *Mireille ;* parmi celles d'Ambroise Thomas, *Hamlet* à *Mignon ;* parmi celles de Massenet enfin, les *Erinnyes*, le *Roi de Lahore, Esclarmonde*, à *Manon*. Cette dernière partition présente assurément (sans compter cette page si profondément sentie, la mort de Manon), quelques *moments musicaux* délicieux, qui ne rachètent qu'insuffisamment un certain décousu, très apparent surtout dans quelques morceaux d'ensemble ; mais la proclamer, comme l'ont fait certains critiques, le chef-d'œuvre de celui qui l'a écrite, et ajouter que la véritable vocation de l'auteur de *Marie-Madeleine* le destinait à l'opéra-comique, dans le sens élargi du mot, c'est vraiment trop flatter, dans la personne et aux dépens de Massenet, le goût régnant.

licisme auquel se rattachent bon nombre de préjugés superficiels et de conventions tenaces, faisant aussi bon marché que possible de cette indépendance, de ces franchises de l'Art supérieur, assurées ailleurs de l'indulgence plénière qui leur revient. C'est ainsi que sur nos scènes lyriques il sera invariablement le bienvenu pour tous les spectateurs, le personnage qu'enfants ils auront vu sur les planches de la baraque en plein vent où se démène Polichinelle, mettre à la fin le holà, et qu'ils reverront procédant de même à l'égard de cet autre grand coupable, Don Juan. Sous les noms de Bertram et de Méphistophélès, il aura concouru au succès plus ou moins tardif de deux opéras éminemment populaires. Par contre, un évêque mis en scène sera beaucoup moins bien accueilli que le Diable en personne. Quant aux saints, que de précautions à prendre ! Massenet en sait quelque chose, lui dont l'*Hérodiade* aura subi l'interdit jeté sur elle par le haut clergé de la seconde ville de France, à la fois directeur et interprète de la haute piété lyonnaise. Quel service au contraire aura rendu au *Roi d'Ys* le maniement du merveilleux hagiologique, tel que le consacre ou le tolère l'orthodoxie ! Elle-même, la légende catholique contient donc en pareille matière, des périls qui compensent ses avantages. Quant à la féerie profane, eût-

elle pour âme une musique tendre ou sublime à ravir, elle n'obtiendra jamais chez nous qu'on se livre à elle sans l'analyser par une réflexion intempestive ou sans la déflorer par une ricanante ironie.

Pour s'en tenir à ce point de vue, que d'écueils divers pour le compositeur dans ce que représentent ces deux mots : un sujet, un livret ! Profitons de l'occasion pour glisser une observation incidente qui n'est pas un hors-d'œuvre. Tant qu'à se révolter contre les inconvenances vraies ou supposées qui peuvent être mises à la charge des auteurs de livrets, ne conviendrait-il pas de réserver une bonne part de sévérité, la meilleure peut-être, pour ce qu'il est bien permis d'appeler le délit d'outrage fait avec récidives nombreuses à la grammaire et à la syntaxe? S'il en était ainsi, quelle censure n'encourrait pas le poème (puisque l'usage veut qu'on donne un tel nom à une pareille chose) sur lequel Saint-Saëns a écrit la musique de son *Henry VIII*? Et cependant le silence est de rigueur en ce qui concerne l'un au moins des deux auteurs de cet écrit soi-disant littéraire. A celui-là tout n'est-il pas permis, et qui oserait le toucher derrière les immunités qu'il a su se faire? N'est-il pas devenu le fournisseur en titre de l'immoralité élégante, dont les exigeants loisirs lui doivent quotidiennement un apéritif, un excitant ?

Ce poète, nullement incapable d'aligner de beaux vers, d'y mettre de l'émotion vraie ou feinte, puis tout à coup, sans la moindre transition, sans le plus léger scrupule, plantant là sa poésie pour courir la plus indécente, la plus ingénieusement provoquante des proses, tout comme, au beau milieu d'une prière ou d'un chant pieux, on s'interromprait pour vaquer à un besoin naturel, ce n'est pas assez dire, pour se livrer à quelque honteux caprice du corps et s'y délecter et n'en pas finir; cet habile opérateur n'ayant pas son pareil pour le sans-gêne cynique qui le met à même d'achalander la boutique où il loge ses articles pornographiques à l'enseigne de l'Amour céleste; cet écrivain, tantôt en rupture d'idéal à la porte d'un mauvais lieu, tantôt en quête d'un alibi vers le Parnasse, n'est-il pas le plus madré de la bande de nos spéculateurs en littérature, avec cette plume agile, cette plume à tout faire, au courant de laquelle, négligemment, sur commande, il aura jeté la part qui lui revient dans un livret émaillé de solécismes[1] ?

---

[1] Comment ne pas se rappeler, à ce propos, certaines pages admirables, ne fût-ce que pour leur intrépide véracité, que Paul Bourget a introduites dans ses *Réflexions sur le théâtre*. (Études et portraits, pp. 307 et suiv.)? « Le « Parisien, dit l'auteur dans l'une de ses plus fines ana-

Si Massenet a pu, de temps en temps, se trouver compromis du fait de ses librettistes, faut-il bien compter, à titre de compensation, la découverte qu'il a faite dans le gosier d'une cantatrice, de notes aiguës, perçantes dont la volubilité inattendue produit le ramage le plus vide de sens? Gounod, lui, avait ajouté aux séductions vocales de sa Marguerite, de sa Juliette, et plus récemment de sa Mireille, l'attraction, l'enjolivement de certain air de danse du genre le plus léger. Un goût pur ferait sans doute plus difficilement grâce à l'opportunisme prémédité de Gounod, qu'au byzantinisme de rencontre auquel Massenet doit son point d'orgue vocalisé. Tout de même, en fait de bonnes fortunes, il en est une qu'il eût fallu souhaiter plutôt au jeune Maître. Laquelle? la

---

« lyses psychologiques, ne s'inquiète guère de concilier « *ses heures cyniques et ses heures lyriques*..... Il manque « d'idéalisme, au sens philosophique et intime de ce mot, « à un incroyable degré ! » On voit bien par là comment l'écrivain que nous avons rencontré et abordé au passage, étant lui-même un type achevé de la race parisienne, ne pouvait manquer de devenir pour le public parisien un de ces favoris dont on ne saurait plus se passer. Les heures cyniques de M. A. Silvestre, elles viennent chaque jour avec une régularité irréprochable. Quant aux heures lyriques, s'il en est encore, elles se réduisent, ou peu s'en faut, à la confection bâclée de quelque livret de commande.

création, par une cantatrice de génie, de ce rôle d'Esclarmonde si richement, si délicatement nuancé dans toutes ses parties, sauf l'alliage de clinquant qui, heureusement, n'en est pas inséparable.

Si les questions qui sont du ressort de la critique musicale pouvaient être encore agitées avec passion, l'alternance presque régulière sur l'affiche du même théâtre, durant l'été et l'automne de 1889, de ces deux pièces : le *Roi d'Ys* et *Esclarmonde,* prêterait à des controverses aussi animées que celles qui mirent aux prises, il y a un peu plus d'un demi-siècle, les partisans de Gluck et ceux de Piccini. Seulement, cette fois, il s'agirait de la musique de théâtre française, et de deux manières de comprendre ce que doit être cette musique. Il n'était pas malaisé de deviner chez M. Lalo le champion de ceux qui ont la prétention de la vouloir exclusivement nationale, exempte de toute influence étrangère. Naturellement aussi, le succès si complet, si prompt, d'une promptitude presque sans exemple, obtenu par l'opéra de M. Lalo, pouvait être aisément exploité au profit de cette même thèse. Quel triomphe, en effet, et comme il semble que tous, simples auditeurs et critiques, aient tenu à le célébrer sur le même ton ! N'a-t-on pas vu l'un de ces critiques, farouche à l'endroit de la musique *descriptive* jusqu'à la taxer d'idolâtrie, déclarer

hautement que le *Roi d'Ys* n'admettait rien qui appartînt à ce genre suspect, et cela quand la dernière partie de cet opéra roule tout entière, paroles, chant, orchestre, sur ce sujet, descriptif s'il en fût jamais, une inondation suivie complaisamment, dans ses menaces et ses progrès, jusqu'au moment où une intervention céleste la conjure? Faire à ce point la sourde oreille, n'est-ce pas donner prise au reproche de légèreté ou de parti pris? Était-il moins grave d'ériger, *hic et nunc,* en chef-d'œuvre indiscutable une partition qui doit presque tout son prix à une certaine gracilité fine et ténue, prêtant à ce qu'elle touche, à ce qu'elle effleure, le charme et l'attrait du *joli,* sans jamais le dépasser? En pareille matière, une contre-épreuve reste absolument nécessaire; c'est la lecture à tête reposée, loin des prestiges de l'exécution, de l'œuvre sur laquelle il s'agit de se prononcer impartialement. Cette fois, que de réserves justifierait, que d'objections susciterait une telle étude! L'Ouverture elle-même, si justement vantée, ne trahirait-elle pas une certaine disproportion, soit qu'on la rapproche de l'œuvre qu'elle précède, soit qu'on la prenne en elle-même, avec sa péroraison si tapageuse et si creuse qui vient démentir en quelque sorte ce que cette belle page instrumentale avait, pour commencer, de suave et de déli-

cieusement expressif ? Et ces alternatives trop fréquentes de douceurs subtiles et de courtes violences, de soupirs et de rugissements ! Et encore, dans les ensembles, ces soubresauts cahotants, ces harmonies heurtées, conformes aux exemples les moins dignes d'imitation qu'ait donnés Berlioz, les plus suspects de couvrir, sous des apparences d'enflure, la maigreur et l'anémie des dessous ! Quant à une volonté persévérante de tout abréger, de tout brusquer, devenant comme un parti-pris, il faudrait, pour en faire le motif d'un blâme sévère, oublier que cette sage économie des moyens et des effets, en dispensant l'auditoire, un auditoire français, de se mettre en frais d'attention, n'aura pas été une moindre garantie de succès que l'emploi, pour les chœurs, du style de l'opérette.

Il est une autre théorie, qu'on peut opposer, sous le nom de théorie des alliances, à celle de l'isolement systématique. Elle fut recommandée, il y a plus d'un siècle, par Voltaire, lorsqu'il rêvait de beaux airs, dus à Rameau, où « le goût français serait fondu avec le goût italien[1] ». Il y a

[1] V. le curieux travail que M. Hugues Imbert a récemment consacré aux relations dont l'Art théâtral fut le médiateur entre Voltaire et Rameau. La citation qui a

un demi-siècle, L. Vitet, ce critique d'art si fin, si pénétrant, défendait en l'élargissant cette même théorie, à propos des ouvrages d'Hérold. Il se plaisait à vanter le génie et le goût de la France, comme merveilleusement aptes à fondre, en les tempérant d'une manière originale, les inspirations de l'art germanique et celles de l'art italien. Il faisait honneur à l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs* d'avoir, dans le genre qu'il cultivait, trouvé le secret de créations musicales, décelant, sous une physionomie et un accent qui sont bien à elles, cette double origine. Seulement, ce que L. Vitet ne pouvait songer à dire, et ce qu'à nous autres, après un demi-siècle écoulé, il appartient de constater, c'est qu'alors l'ascendant qui, en fait de musique de théâtre, pouvait appartenir à l'Italie, se résumait dans un seul nom, celui de Rossini. Grand malheur pour les intentions conciliatrices d'Hérold! On voit trop clairement, aujourd'hui, de quel côté penchaient ces parties artificielles de son œuvre qui devaient se faner rapidement, tandis que le reste a gardé tant de saveur et de parfum.

---

motivé cette note est empruntée à la partie de ce travail que le *Guide musical* vient de publier dans son numéro du 22 décembre 1889.

Lui aussi, Massenet a refusé de croire qu'il était bon de chercher à enfermer dans des frontières déterminées le libre essor de l'Art. En consentant à tenir compte de l'évolution, accomplie ailleurs, à laquelle on devait *Freischütz* et *Obéron,* Hérold n'avait nullement risqué de s'amoindrir. Massenet vient de prouver victorieusement qu'il était possible de s'associer à l'évolution nouvelle, et bien plus considérable encore, qui aura influé d'une manière décisive sur les destinées du drame lyrique, en restant maître de soi, en préservant de tout contact dangereux la fraîcheur et la franchise de ses inspirations personnelles. Par les modalités délicates et les modulations exquises de ses « Leitmotive », il aura fait preuve d'une intelligence raffinée du génie de Wagner; il aura, en vue de la plus heureuse, de la plus française des adaptations, pénétré dans l'intimité du Maître, et il en sera sorti nullement diminué, avec une force nouvelle au contraire. On est heureux de le reconnaître et de le dire, en face de ces haines ineptes, de ces rancunes sauvages qui, ne pouvant plus s'en prendre à l'homme, continuent de s'attaquer à son œuvre, à l'œuvre musicale la plus pure et la plus noble dont notre siècle se glorifie. Elles ont juré, ces haines, de faire en sorte que l'œuvre dont il s'agit soit, pour nous, supprimée autant que possible, c'est-à-dire hors d'état de se mon-

trer, d'éclater telle qu'elle est, avec toute la légitime splendeur de sa puissance expressive. Il est trop évident qu'elles y réussiront, et c'est une honte. Souffleter ces haines, au passage, d'un revers de sa plume, c'est le droit et le devoir de tout critique d'art qui prend l'Art au sérieux. Une précieuse satisfaction vient s'offrir, lorsqu'un hommage indirect, mais irrécusable, un hommage en action est rendu par un compositeur français aux chefs-d'œuvre sur lesquels cette sorte de rage jette son écume.

Est-ce à dire que l'orientation si marquée que Massenet aura, dans ce sens, donnée à son œuvre, ne laissera aucune action à quelqu'un de ces souffles violents et féconds, déchaînés par un compositeur de génie, qui nous viennent de l'autre côté des Alpes ? Il est au moins un morceau d'*Esclarmonde* dont l'ardent élan semble tourné vers cette autre direction. C'est le duo du quatrième acte. Évidemment, l'extrême agitation et la véhémence passionnée, deux qualités maîtresses de l'auteur de *Don Carlos* et d'*Otello,* ne pouvaient avoir une occasion plus propice de se manifester dans toute leur force. Écoutez bien cependant, et puis demandez-vous pourquoi le souvenir de Verdi, naturellement suggéré, s'affaiblit et s'éloigne au lieu de se raviver. C'est que l'éloquence de formes musicales éperdûment ca-

ressantes que, là, le compositeur fait nettement retentir, tout en les contenant avec une singulière habileté, laisse, du commencement à la fin, l'auditeur rassuré en ce qui est de toute complaisance banale, comme de toute redondance emphatique ou déclamatoire. Autour de cet appel si pressant, si bref : *Viens,* que réitère la même note, elles alternent, redoublant leur charme impérieux, enlaçant, irrésistible, ces deux phrases (sans parler de la phrase incidente qui les coupe comme une interrogation anxieuse) où la tentation de la fuite vers le bonheur s'exalte jusqu'au délire ; l'une, avec cette entraînante allégresse qu'excite, que précipite la vivacité ailée, palpitante, des petits groupes de notes qui, à de très faibles intervalles, reviennent trembler sous les archets ; l'autre, sorte de chant de triomphe, entonné durant une halte extatique ; toutes deux assurant en quelque sorte à l'extrême pureté, à la franche énergie de l'inspiration, la garantie d'un goût supérieur, et, avant tout, manifestant le don exquis de tendresse si largement départi à celui qui les créa[1].

---

[1] On a reproché à Massenet l'emploi, dans ce morceau, de l'effet banal trop cher à Verdi qui est l'unisson. Avant d'émettre une opinion si précipitée, comment ne s'est-on pas donné la peine de reconnaître que l'unisson n'inter-

Le paroxysme, l'outrance! Avec quel soin ils sont évités dans le quatuor qui fait partie du même acte, précédant le duo dont il vient d'être question et précédé lui-même par le trio sans accompagnement qui fait retentir l'injonction supérieure signifiée à l'héroïne du drame pour la décider à renier son amour en face de son amant! Ce quatuor si hautement pathétique ne marque pas seulement le point culminant de l'opéra romanesque de Massenet. On cherche dans l'Art musical moderne un sommet qui le dépasse et on le cherche en vain. Pour porter cette scène à une aussi parfaite intensité d'expression, le compositeur a su mettre à contribution toutes les ressources de son Art. Une analyse plus ou moins approfondie permet d'y relever et les détails de l'instrumentation et les combinaisons des parties vocales, ces progressions, ces retours qui n'altèrent pas un instant une cohésion que font valoir, d'ailleurs, tant de surprises harmoniques. Qu'il nous suffise de faire ressortir ce que, faute de

---

vient qu'à la fin du morceau, là où il est parfaitement motivé par l'élan commun qui emporte les deux personnages mis en scène, tandis que, tout le long du duo, l'alternance, qui convenait, elle, aux ardents débats et aux refus hésitants, n'avait cessé de l'emporter?

meilleure désignation, l'on peut appeler la souplesse du rythme.

On sait que les commentateurs de Victor Hugo se partagent et continueront de se partager un sujet d'étude presque inépuisable en s'efforçant de mettre en lumière tant de coupes nouvelles, de manières de construire le vers, que l'incomparable poète aura su rendre compatibles avec les divisions et les règles consacrées par la métrique. C'est dans un sens analogue que l'on aura vu s'accomplir, à la suite des dernières œuvres de Beethoven, et par le fait de ces très grands représentants de l'Art musical, qui sont Berlioz[1], Schumann, Wagner, J. Brahms, le progrès qui consiste à faire passer par les divisions régulières de la mesure des rythmes nouveaux par leur indépendance, par la flexibilité qui en détend ou en resserre les étreintes. A Brahms revient l'honneur d'avoir ainsi ajouté au *Lied* une largeur, une élévation inusitées, non sans risquer parfois de compromettre l'équilibre de ses ondulations puissantes en leur refusant presque tout point d'appui ferme, ou de pousser jusqu'au paradoxe les effets

---

[1] On peut se borner à citer le Septuor des *Troyens*, avec ce qu'il a de si ondoyant, et le *Lacrymosa* de la Messe des morts, avec ses sursauts si violemment contrecarrants.

presque contradictoires demandés à l'accouplement de rythmes différents. Chez nous, M. Gabriel Fauré est l'un de ceux qui, dans des genres modestes, auront su le mieux, avec cette liberté capricieuse et subtile, nouer et dénouer des groupes de notes. A cet égard, il ne faudrait pas faire à Saint-Saëns l'injure de le traiter en retardataire, encore moins en réactionnaire. Certaines pages de *la Lyre et la Harpe* et de *Proserpine* sont là en preuve de ce qu'il lui est arrivé parfois de tenter. Toutefois veut-on étudier la manière dont il en a usé pour rendre éminemment pathétiques des situations telles que la Marche au supplice de Buckingham, la scène finale de *Henry VIII*, la scène occupant la même place dans *Proserpine;* on constatera chez l'auteur de *Henry VIII* une tendance incontestable à faire prédominer la carrure, une carrure tant soit peu rachetée et dissimulée pour l'empêcher de paraître sèche et anguleuse. Dans le magnifique quatuor de Massenet, rien ne paraîtra plus heureux que les courtes suspensions, les légères brisures grâce auxquelles, à travers les menaces, les transes qui, de modulation en modulation, se pressent et redoublent leurs étreintes, passe, revient comme un soupir angoissé, comme un souffle demi-haletant de pitié suprême.

C'est à cette même souplesse du rythme qu'est

due la grâce sobre, légère, aérienne, des motifs qui règlent, dans *Esclarmonde*, les danses des Esprits, celles des Nymphes et des Sylvains. C'est elle qui, dans les rôles de Roland et d'Esclarmonde, favorise cette corrélation étroite entre les inflexions mélodiques et le sens des paroles qu'une étude attentive de l'œuvre rend de plus en plus évidente. C'est elle encore qui, dans l'air chanté par Roland, *La Nuit bientôt,* etc., met au service de l'exquise justesse de l'expression, ressentie dans l'ensemble comme dans le moindre détail, ces molles transitions, ces changements de tons flottants à la fois et heureusement liés, qui, de mesure en mesure, glissent et s'insinuent et prolongent en les variant leurs flexueuses oscillations.

A propos du quatuor d'*Esclarmonde,* une tentation nous vient, la tentation d'une sorte de comparaison musicale dont on se donnerait le plaisir en le rapprochant du sextuor final de *Freischütz.* Serait-ce pour diminuer en quoi que ce soit la gloire si pure de Weber? Nullement. Ce serait plutôt pour la faire paraître plus légitime encore, s'il se pouvait. Afin de faire éclater le concert d'actions de grâces qui couronne en quelque sorte le drame lyrique dont il fête l'heureux dénoûment, quoi de préférable à la sérénité, lumineuse sans le moindre nuage, épandue tout autour de ces con-

cordances vocales très simples, très souples, mais non réduites pour cela à l'unisson, d'où s'élève et déborde la plus grave et la plus aimable exultation! Là tout est dû au rythme et à la mélodie. Serait-ce pour compromettre par la comparaison les combinaisons tout autres qui rendent si profondément émouvante la scène traduite par Massenet? Encore moins. Est-ce que jamais complications harmoniques ajoutées à tout le reste, non pour l'étouffer ou le surcharger, mais pour le faire valoir, furent plus évidemment à leur place que là où il s'agissait de rendre de tels déchirements, de telles oppressions d'âme?

Ce n'est donc pas à une antithèse que mène la comparaison ainsi faite, à une antithèse plus ou moins discréditante pour l'une ou pour l'autre de ces deux scènes, que la musique a rendues l'une si hautement expressive, l'autre si profondément émouvante. Concluons-en seulement que, suivant les cas, un compositeur de génie procède, à bon droit, d'une façon ou plus simple ou plus complexe. Pour la combinaison et la progression des groupes de notes multipliés qu'il destine à occuper le point culminant d'une donnée dramatique, il peut avoir raison, soit qu'il ménage, soit qu'il déploie sans réserve les ressources de son art. L'essentiel, c'est la valeur de l'idée ou des idées qui agitent les masses vocales et instrumentales.

Récemment, dans un travail consacré à Watteau[1], un éminent critique d'art, M. Paul Mantz, retenait comme mémorable la date du 28 août 1717, à laquelle se rattache la mise au jour de l'*Embarquement pour Cythère*. Il ajoutait que le jeune peintre, qui devait à cette œuvre le titre d'académicien, pouvait ce soir-là s'endormir gaîment, car il était le premier peintre de l'Europe. Ne vaut-elle pas qu'on la marque d'un compliment analogue, dans une certaine mesure, à cet éloge rétrospectif décerné au Pèlerinage d'Amour de Watteau, la soirée où, pour la première fois, devant un public contemporain, se seront dévoilées les beautés de la partition d'*Esclarmonde*? Serait-il aisé de nommer, dans le monde musical de nos jours, un autre compositeur auquel ce qu'il est bien permis d'appeler le Retour d'un pèlerinage à Bayreuth eût ainsi porté bonheur, pour célébrer à son tour les délices, les extases que la passion amoureuse doit à sa propre magie, et aussi ce qu'une autre magie est censée lui ajouter de sortilèges et de tortures?

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, n° de juin 1889.

UN MOT SUR LA MUSIQUE SYMBOLIQUE

A propos du très intéressant ouvrage consacré à Liszt par M. Boutarel, il est arrivé récemment au critique musical du *Temps* (n° du 11 février) de procéder à l'une de ces exécutions sommaires dont il est coutumier, c'est-à-dire de prendre à partie, lui juge, l'écrivain ou le compositeur dont il fait son justiciable, et de le traiter en adversaire, pour ne pas dire en ennemi. Cette fois, de la pierre lancée d'une main lourde à M. Boutarel, le critique en question a eu l'agrément de faire deux coups ; car il l'a dirigée de manière à atteindre Liszt lui-même et très rudement, par ricochet.

On connaît le dada, ou plutôt le cauchemar de M. J. Weber. On sait qu'il s'est fait le prisonnier

volontaire d'une théorie, d'un système qui consiste à discréditer presque toute musique, sous le prétexte qu'elle est *descriptive*. Cela va très loin en effet, et jusque dans les compositions absolument indépendantes de tout sujet affiché, de tout programme, qu'il a prodiguées, Beethoven lui-même n'échapperait pas, de ce chef, au soupçon. N'est-il pas avéré que, pour un certain nombre d'entre elles, il lui a plu de donner à ses inspirations un point d'appui tout au moins tel que le souvenir de l'*Egmont* de Gœthe, ou la lecture de la *Tempête* de Shakespeare? Et voici que, par le plus singulier des détours, Liszt est proclamé plus que suspect. M. Boutarel ayant fait ressortir, et avec toute raison, la prédominance du caractère symbolique dans le genre de compositions musicales auxquelles Liszt s'était adonné de préférence, M. J. Weber se borne à poser en principe que descriptif et symbolique, c'est tout un.

Il est vite fait de tout ramener en une matière aussi délicate à cette sorte d'unisson exclusif de tout tempérament, de toute nuance. Mais pour en venir aux preuves, il faudrait, ce semble, un peu plus de temps. Et d'abord, pour remonter aux origines de la question, il s'agirait de définir ce terme complexe et compréhensif, un symbole; cela irait-il tout couramment? Contentons-nous, à cet égard, d'une simple observation. Invisible, quant

au sens caché qu'il contient, mais susceptible d'être rendu visible dans une mesure plus ou moins large, tenant du rêve et de la réalité, le symbole doit à l'Art des modes d'expression bien divers, pour ne pas dire des manifestations essentiellement opposées, suivant qu'il s'agit d'employer vis-à-vis de lui des procédés purement plastiques ou de lui consacrer les ressources de l'harmonie. Mettez par exemple un Michel-Ange aux prises avec une conception d'ordre symbolique ; il se fera fort de l'étreindre, de la fixer, de l'incarner dans une image puissante ; il abondera dans le sens de la réalité visible et tangible. Tentant la même fortune, la Musique, elle, prendra une direction tout autre, celle qui remonte vers le rêve. Par elle, le symbole, au lieu de s'arrêter en se personnifiant, se dissoudra et s'évaporera. En même temps qu'elle usera du droit d'être sublime, (car, ainsi que Diderot l'a justement affirmé, le symbole touche naturellement au sublime), elle aura lieu d'exercer un autre droit qui lui appartient en propre, celui d'être vague. C'est précisément pour cela qu'il arrive si fréquemment à Liszt, quand il veut embrasser des sujets de ce genre, d'en soustraire l'interprétation à tout contour déterminé, de la rendre flottante, fuyante, presque insaisissable, et, par là même, aussi répugnante au goût fran-

çais que musique peut l'être. Or, qu'y a-t-il de plus opposé à ce qui peut recevoir légitimement le nom de genre descriptif, que cet éloignement voulu ou inconscient pour ce qui, en fait de traduction musicale, vise à la précision ou devient un équivalent, tel quel, de la mise en relief.

L'assimilation imposée plutôt que justifiée par M. J. Weber, pèche donc décidément par la base. Avec une tendance plus marquée vers l'exégèse analytique et raisonnée des sujets littéraires ou artistiques dont sa plume s'empare, pour les expédier si lestement, il était possible (et avec un bien plus grand profit pour ses lecteurs) d'établir et de suivre une comparaison entre les traductions musicales d'ordres divers et d'importance inégale qui ont pu s'appliquer à un sujet plus ou moins symbolique et mythique, à celui d'*Orphée* par exemple, suivant que telle de ces traductions reste plutôt symbolique, que telle autre relève du drame lyrique, qu'une troisième enfin descend jusqu'au genre burlesque. Il eût été assez piquant de rapprocher dans cette intention les noms de Liszt, de Gluck et d'Offenbach. Mais ce n'était pas l'affaire de notre critique sévère et, règle générale, injuste trop souvent, et avant tout préoccupé de sa thèse. A supposer que le parallèle en question eût pu l'attirer, la poursuite de cette thèse le menait bien vite à la rencontre

d'une pierre d'achoppement inévitable. On sent venir, on croit entendre l'adjectif de rigueur, le qualificatif comminatoire, rien qu'à penser que dans la scène des Enfers, de l'*Orphée* de Gluck, certaine note répétée fait éclater l'aboiement de Cerbère et qu'un peu plus loin, lorsque les portes du lieu redoutable s'ouvrent enfin entre la série de notes données aux voix de soprano et la série correspondante affectée aux basses, il y a une divergence et comme un élargissement croissant régulièrement à chaque mesure de l'intervalle qui les sépare. Quoi de plus descriptif? Quoi de plus imitatif? D'accord. Seulement ce qui est abusif, c'est, ici, de tout donner, de tout rapporter à cette impression matérielle, à cette sorte de dessin figuratif. Pourquoi? Parce que l'une et l'autre, en les prenant ainsi, sont bien loin de produire l'effet qui recommande si hautement cette admirable scène musicale; parce que cela est emporté par le grand souffle de génie répandu sur ces pages; parce que, à la place de Gluck, un compositeur de deuxième ou de troisième ordre se fût arrangé de manière à ce que tout se réduisît à ce procédé imitatif, à cet agencement qui parle en quelque sorte à la vue avant de s'adresser à l'oreille, tandis qu'avec Gluck la valeur matérielle d'un tel détail n'ôte rien, n'ajoute presque rien non plus à la force et à la

justesse de l'expression conquises par l'ensemble harmonique.

Après tout, au jugement de notre critique, il n'y a pas à douter que seul, l'auteur d'*Orphée aux enfers,* sortirait indemne de l'épreuve qui vient d'être imaginée. Il n'est pas à craindre, en effet, pour l'opérette qu'elle donne prise aux soupçons et aux reproches dont M. J. Weber accable des genres plus graves. Avec le faiseur d'opérettes en effet, il n'y a pas à redouter ce surcroît d'expression contestable, presque matériel, qui vient souvent de ce qu'un auteur désireux de s'emparer à tout prix d'un sujet ou d'une situation, les serre de trop près et veut communiquer au langage musical une sorte d'évidence formelle. De ce côté là, il s'agit tout au contraire de dépouiller un sujet donné, de le vider, de tout ce qu'il peut contenir ou d'imposant, grâce au prestige de l'antiquité, ou de poétique ou d'élevé; cela fait, de le réduire à la condition d'une pure et simple bouffonnerie, et d'y ajouter le chatouillement très superficiel, mais intense par sa continuité, d'une musique assortie. Pour ce genre-là, M. J. Weber a toujours eu ces trésors d'indulgence que le pédantisme, qui n'y regarde pas de si près quand, d'aventure, il se met en gaîté, accorde de bon cœur à la farce désopilante. Plus de réserve, en ce cas, plus de restrictions. Pour

preuve, dans ce même article où Liszt et M. Boutarel sont traités de la bonne façon, est-ce que le critique, jaloux de se mettre bien avec cette favorite du suffrage universel qui est l'opérette[1], ne se plaît pas à nous apprendre qu'elle vient de gagner à Paris un siège de plus, comme on dit dans le langage électoral, c'est-à-dire le théâtre

---

[1] L'opérette n'est autre chose que la caricature transportée dans le domaine de l'Art musical. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait sa part, une grande part, dans la faveur inouïe qui, en France, à l'heure qu'il est, entoure toutes les manifestations de ce genre plus que secondaire. En ce qui est de la caricature proprement dite, de celle que renouvellent incessamment le dessin et la gravure, le dernier biographe de Daumier, M. A. Alexandre, poussant le panégyrique jusqu'à l'hyperbole, n'a-t-il pas été jusqu'à poser en principe que le Laid est la vérité et que le Beau est le mensonge ? N'est-ce pas précisément cette théorie-là que s'évertue à mettre en pratique, avec un zèle exubérant, certaine littérature dont on s'arrache les produits? C'est du Gaulois, du pur Gaulois, dit-on avec assurance, répète-t-on avec conviction. Ne serait-ce pas plutôt, par malheur, l'affirmation catégorique et caractéristique d'une nationalité présente et vivante. Sur les mœurs et les arts des Gaulois, des informations plus abondantes et plus certaines ne seraient pas de trop. Par contre, rien de moins douteux que les habitudes morales d'une société où, par hypothèse, l'Art, exauçant les vœux de certaine critique fort tapageuse, se rabattrait sur cette double fonction : exploiter, pour faire rire, toute laideur physique ou morale ; couvrir le Beau de ridicule, afin de le ramener au Vrai, qui est son contraire.

du Château-d'Eau ; de quoi brièvement, mais cordialement, il félicite l'opérette et le théâtre qui s'ouvre à elle.

Est-il rien de plus déconcertant pour l'amateur qui n'a pas sur ces questions des idées nettes, arrêtées, un parti-pris, que ce genre de critique si dissolvant, pour ne pas dire si destructif? A entendre ainsi crier à tout bout de champ : Attention ! Ceci est symbolique. Gare ! voilà du descriptif, il y a pour le commun des lecteurs de quoi se laisser abuser ou intimider. Heureux encore si l'on ne cède pas à la tentation trop naturelle de déserter, crainte de pièges et d'attrapes, le terrain de la musique qui s'appelle classique, savante, entendez par là celle qu'il faut prendre au sérieux, même en ses gaietés, et d'aller, loin de toute controverse, à cette autre musique incontestée parce qu'elle ne signifie rien du tout, à celle où l'on rit.

QUELQUES RÉFLEXIONS

SUR LA

MUSIQUE ET LES MUSICIENS D'HIER ET D'AVANT-HIER

« L'illusion amoureuse trompe peu « d'êtres humains et les trompe pour « si peu de temps ! L'illusion religieuse « n'est plus de notre temps. Comme, « enfant, il fut bercé au chant de sa « nourrice, l'homme, jusqu'à la fin, « peut être bercé par l'illusion musi- « cale. »

UN ANONYME.

La Musique a pénétré plus avant que jamais dans les habitudes et les plaisirs d'imagination du petit nombre qui la comprend vraiment. Elle les fait profiter de tout ce qu'elle dérobe à des distractions vulgaires. Par contre, elle est capable de les appauvrir, lorsqu'elle usurpe sur des occupations

sérieuses et même sur des délassements d'esprit que l'on peut dire intellectuels dans un autre sens, sinon à meilleur titre, sur la lecture, par exemple. Elle a étendu son influence, agrandi son domaine jusqu'à devenir, dans l'ordre des agréments et des jouissances tenant à la vie sociale, une puissance, et une puissance jalouse. N'y exerce-t-elle pas une sorte d'autorité doucement irrésistible plutôt qu'oppressive, et en même temps cette autorité ne peut-elle pas être dite, dans une certaine mesure, démocratique? Par là nous entendons, non les fâcheuses condescendances par où l'idéale enchanteresse se laisse trop souvent ravaler au niveau de ce que le goût a de moins relevé, mais l'exagération de cette sorte de privilège qui lui appartient, de parler seule pour tous, à la place de tous, que, d'un commun accord, soit irréflexion, soit dessein prémédité, la meilleure société lui a reconnu et lui confirme. Lorsqu'elle intervient juste à temps pour ranger sous l'égalité du silence et d'approbations trop souvent convenues plutôt que sincères, tout échange de propos où la frivolité n'aurait qu'à perdre, lorsqu'elle met ordre à ce que la liberté laissée aux entretiens ne fasse ni des tyrans ni des victimes de ceux qui, à l'égard de l'esprit de conversation, sont les riches et les pauvres, ou n'ont à faire valoir qu'une certaine aisance, qui

donc oserait s'en plaindre? Peut-être une minorité qui persiste à croire que la parole ordinaire, simplement parlée et non chantée, a le don de charmer en se parant de quelque grâce de l'esprit, en reflétant quelque nuance du sentiment, et pourquoi pas, à l'occasion, quelque flamme jaillissant de l'enthousiasme. Par contre, à qui convient-il de favoriser cet empiétement, de lui prodiguer des applaudissements intéressés? A la grande majorité, qui sait bien ce qu'elle risquerait à vouloir placer des mots, et pour laquelle se taire, en faisant mine d'écouter des sons, est le plus clair et le plus net des bénéfices.

A voir l'époque la plus affairée, la plus absorbée par les recherches et les préoccupations positives, choisir, pour lui décerner sa prédilection, le plus vague de tous les arts, il y aurait de quoi s'étonner, assurément, si l'on ne se souvenait que cet art est en même temps celui qui, par la vivacité des impressions qu'il cause et qui, à peine causées, se dissipent, par sa facilité à changer et à renouveler ces impressions, est le mieux fait pour procurer à des besoins d'agitation sans cesse renaissants l'illusion d'un calme passager. C'est donc à lui qu'il appartient de nous rendre, jusqu'à un certain point, l'effet produit sur le peuple Athénien par les grandes œuvres dramatiques, filles des plus beaux temps de la Grèce,

et tenir, vis-à-vis du public moderne, la place qu'au siècle de Louis XIV, ou depuis, de nos jours presque, dans une petite Cour d'Allemagne transformée par deux hommes de génie, les goûts d'une société d'élite séparée de l'antiquité par tant de convenances nouvelles et de telles révolutions dans les mœurs, firent prendre à d'autres chefs-d'œuvre assujettis à ces convenances, même lorsqu'ils se rattachaient le plus directement aux traditions de l'antiquité. Ce genre de composition lyrique qui, sous le nom d'opéra, se montre à nous comme la forme suprême de l'art musical profane, voilà bien, dans nos temps, le successeur, le véritable représentant du drame antique et de la tragédie moderne.

De l'un et de l'autre il a hérité les luttes des passions et du devoir, les conflits des passions entre elles, telles qu'ils les ont immortalisés en leur prêtant un langage plus noble que le langage ordinaire ; et quand, de nos jours, il a transporté ces éléments animés dans des milieux historiques qui, pour ne pas nous toucher de trop près, n'en sont pas moins choisis fort en deçà des Grecs et des Romains, il résolvait ou bien éludait à son bénéfice, sans contradicteur, sans chocs de doctrines, le problème que, sur un autre terrain, agitaient avec acharnement les théories *classique* et *romantique*. Dans le domaine où il se renfermait, il met-

tait d'accord ce que séparaient, ailleurs, tant de controverses et de discordes[1]. Au chant, à l'harmonie, revenait le principal mérite d'une conciliation à laquelle contribuaient d'autres auxiliaires d'un ordre inférieur ; car, en dehors de ces moyens d'expression essentiels, il fallait compter avec les exigences, fort secondaires en elles-mêmes, quoique de plus en plus ingénieuses, du luxe matériel qui prête aux plaisirs de l'esprit son éblouissement de commande, sauf à les compromettre et à les ruiner. Rien de plus propre, malheureusement, que les illusions théâtrales à favoriser cette déviation de la sensibilité et du goût, à satisfaire

---

[1] La grande popularité du théâtre antique s'est trouvée ainsi renouvelée au bénéfice de plusieurs des traditions de notre histoire et de notre littérature où l'antiquité a le moins de part. De l'enchanteur Merlin, né d'une mère pieuse et de l'Auteur du mal, type si fortement individuel et symbolique tout à la fois des amours romanesques de Lancelot du Lac et de la reine Genièvre, ensevelies toutes vivantes dans le cloître, de ces personnages que les chroniqueurs et les jongleurs exploitèrent à l'envi, l'imagination populaire a gardé bien peu de chose ; et en même temps il est impossible de les évoquer sans éveiller les impressions laissées dans toutes les mémoires par deux œuvres lyriques aussi populaires que *Robert le Diable* et la *Favorite ;* métamorphoses curieuses, accomplies à la faveur du chant, et comparables à celles de l'oiseau dont, anciennement, l'Orient raconta les merveilleuses renaissances.

ce besoin indistinct d'émotions aboutissant à des curiosités auxquelles il faut, pour les contenter pleinement, des surprises de plus d'une sorte, et, même en présence du prestige souverain de la musique, bien d'autres prestiges encore.

Un raffinement beaucoup moindre dans tout ce qui est de l'appareil visible, avait tenu en relation étroite, disons mieux, dans une intime union avec la raison et les facultés maîtresses de l'esprit les impressions nées des œuvres tragiques dont le caractère était exclusivement littéraire. La musique, prenant possession du même genre, y a porté des combinaisons multipliées, a noué des alliances imprévues, destinées à étendre son pouvoir, mais souvent au risque d'engager son indépendance, dans ces régions si légèrement parcourues où, grâce à elle, se correspondent, se provoquent à l'envi les plus délicates séductions offertes aux sens et les appels à l'idéal les plus hardis. Elle a doué d'un mode d'expression supérieur à la parole, plus éloigné de la réalité, et, si on peut le dire, conventionnel à la seconde puissance, ces belles idées de vertu, d'héroïsme, de passion triomphante ou sacrifiée. A la faveur de tant d'enveloppes colorées, de voiles brillants substitués au sobre ornement dont le langage parlé couvre la simplicité de la pensée, elle a opéré pour ces créations idéales une métamor-

phose analogue à celle qui changerait des personnifications vivantes, capables de communiquer intelligiblement ce qu'elles ont à dire, de l'articuler avec netteté, de le graver dans l'esprit, en ombres flottantes, en fantômes inconsistants. Visions impalpables, mirage, rêve de l'homme éveillé, quels termes plus flottants encore faut-il chercher pour désigner ce qui vient d'elle ?

La tragédie était assujettie à cette loi des *unités* dont une interprétation pseudo-classique avait rétréci et matérialisé le sens. L'opéra, lui, vit et se soutient (jusqu'à quand, dans cette France contemporaine, où tout ce qui est bas, en fait d'art, prend si terriblement le dessus ?) par la variété, par cette variété que traduit aux yeux le changement à vue non seulement toléré, mais sollicité et applaudi. La représentation de l'une éveillait, en y ajoutant plus de force et de solennité, les impressions simultanées, mieux encore, semblables entre elles ou différant seulement en degré, que causerait la lecture, faite en commun, d'une belle œuvre littéraire. A la mise en scène de l'autre correspond la même simultanéité, mais avec combien de dissemblances inhérentes aux effets produits sur chacun des spectateurs ! Une série régulière de sons, présidant aux tableaux animés qui se forment par l'alliance de la musique et de la danse, règle en un même instant des évo-

lutions respectivement fort diverses, quoique obéissant au même rythme. Appliquez cette image matérielle à un phénomène moral et vous saisirez ou plutôt vous devinerez une diversité plus grande encore dans les mouvements intimes, dans les manières d'entendre, que telle scène dramatique interprétée par la musique suscite chez tant d'intelligences différemment ouvertes, inégalement préparées et tournant leur attention en sens divers. Celui-ci ne prend d'autre peine que de prêter l'oreille ; celui-là trouve son plaisir dans l'emploi de facultés calculatrices qu'il applique aux sons, tout juste comme il le ferait à des nombres abstraits ; d'autres n'en sont pas quittes, s'ils n'abandonnent toute leur âme, avec ses ardeurs impétueuses, avec sa soif d'apaisement. Qu'on entende exécuter une œuvre vraiment musicale, qu'on la lise sans l'entendre, ou que, plus simplement encore, on l'évoque, qu'on l'écoute intérieurement par le souvenir, ce sont trois manières d'en jouir qui se ressemblent et diffèrent entre elles à peu près comme le feraient la présence et la conversation d'une personne aimée, le plaisir de la revoir effectivement, mais endormie et rendue muette par un sommeil que l'on respecte, et le rapprochement en esprit qui est une compensation de l'absence et une image du retour. Elle a des souffles, des fluides invisibles

dont la force est plus entraînante, dont la douceur est plus caressante que celle des courants aériens. A leur venue, à leur passage, tout ce qui est en nous d'inexaucé, d'inexprimable, s'émeut, s'élance comme si le je ne sais quoi, toujours cherché, vainement attendu, se rapprochait, au lieu de fuir, comme ce qui manque et manquera toujours était là. Puis, tout retombe soudain, et du ravissement fugitif il reste ce que serait l'accompagnement, présent à volonté, d'une mélodie chérie, quoique lointaine, qu'on rappelle sans la rejoindre. Elle sera tour à tour une Muse, pour proclamer solennellement les plus beaux, les plus purs secrets de l'Amour; une Sirène, pour en chanter les plus délicates séductions; une Diotime, pour en être la révélatrice familière. Le dernier de ces noms, et non le moins aimable des trois, pour n'être ni le plus divin ni le plus dangereusement attrayant, ramène à cette philosophie platonicienne qui se réclamait de la géométrie tout en restant l'amie des Muses. Comment serait-il déplacé quand il s'agit de l'Art le mieux fait pour plaire tout ensemble, en se présentant sous des faces diverses, aux deux familles d'esprits que Pascal appelle les *esprits fins* et les *esprits géomètres*?

Si l'on suit, en effet, jusqu'à leurs termes extrêmes les principes et les effets par où se révèle

sa double nature, ne trouve-t-on pas que la Musique, par ses élans suprêmes, atteint, si elle ne les dépasse, les derniers sommets de la poésie, tandis que par sa base étroitement mathématique elle s'appuie sur les lois rigoureuses des nombres. Ces lois ne commandent-elles pas et cette égale division du temps essentielle à la mesure, que le rythme tempère, et l'observation exacte d'intervalles proportionnels qui constitue l'échelle tonale : n'est-ce pas là ce qui justifie le rapprochement plus d'une fois tenté entre la Musique et l'Architecture? Mais il ne faudrait pas non plus exagérer ou fausser des affinités intimes et délicates. L'on risquerait de le faire, si l'on oubliait que l'assujettissement des inspirations du musicien à un partage régulier des intervalles du temps, non moins nécessaire, non moins incontestable que la conformité des œuvres de l'architecte à une loi faisant entrer la proportion et la symétrie dans les divisions de l'espace, est loin d'exercer la même influence sur les manifestations respectives de l'un et de l'autre de ces deux arts. Quand il s'agit de l'un, la symétrie, l'équilibre destinés à rassurer le regard, ne résident pas seulement dans les fondements et dans la charpente du monument qu'il élève. Ils s'affirment dans l'économie et les détails de la structure ; de toutes parts, ils s'imposent à l'attention.

Si l'on se rend compte de la place que tient, dans les productions de l'autre, c'est-à-dire de la Musique, le retour, suivant un ordre régulier, des intervalles que régit la mesure, on reconnaît que, pour être aussi absolue et non moins indispensable, l'impérieuse autorité de cette mesure, que tempère la loi flexible et accommodante du rythme, ne se dégage pas avec un relief aussi frappant et aussi constant. Tandis que les lignes de démarcation que l'architecte a tracées sur son plan ne perdent rien de leur exigeante précision sur le terrain où se fixe l'exécution définitive, ces autres lignes, ces barres que montre, invariablement distantes, le papier où le texte d'une partition est gravé, ne sont pas autre chose qu'un point d'appui nécessaire pour des éléments libres et de flottantes expressions. Parfois, il est vrai, le sens et le caractère de l'œuvre, ou bien la nature spéciale de telle situation à laquelle s'adapte l'interprétation musicale, exigeront que le principe d'exacte division des *temps* ressorte davantage et soit mis en évidence. Mais, par contre, avec quelle dangereuse facilité il s'offre, pour fixer presque instantanément dans les mémoires les plus rebelles, tant de refrains suspects dont l'office propre est de provoquer tel ou tel mouvement du corps, en restant étrangers à la plus simple comme à la plus profonde des émotions de l'âme?

Ne pourrait-on pas comparer jusqu'à un certain point la mesure musicale à ce ressort qui, par son mouvement régulier, exact, dérobé au regard[1], met en jeu la circulation moins brusque et très soigneusement combinée de deux aiguilles disposées, elles, de façon à rester constamment visibles? Est-ce que l'harmonie et la mélodie, ces deux compagnes qui se rencontrent sans s'arrêter, n'effleurent pas légèrement, elles aussi, la voie parcourue en commun, le cercle où l'une suit l'autre *non passibus æquis*. Entendons seulement que la progression qui les tient liées implique la combinaison la plus délicate de ces mouvements variés, de ces temps d'arrêt inégaux que l'art du musicien s'emploie à ménager et à compenser.

L'esprit de haute critique qui appartient en

---

[1] Parmi les vrais chefs-d'œuvre de la musique, il en est un très petit nombre dont le propre est de mettre à nu, de manifester depuis le commencement jusqu'à la fin (sauf des exceptions transitoires) ce *ressort* nécessaire, mais le plus ordinairement dissimulé, de manière à ne faire qu'un de la mesure et du rythme. On peut citer en premier lieu, dans ce sens, le premier morceau (à partir du 6/8) et, encore mieux, le célèbre *Allegretto* de la symphonie en *la* de Beethoven. Plus d'un passage important et insistant des grandes compositions de Wagner présente la même particularité, produit le même genre d'effet.

propre au siècle intellectuel qui est le nôtre, disons mieux, qui le possède et ne lui laisse pas de repos, a pénétré de son souffle puissant les idées philosophiques et littéraires, comme il a vivifié l'Histoire. La philologie religieuse, les arts plastiques relèvent de lui à leur tour. De quelque côté qu'il ait poussé ses conquêtes, les travaux qu'il a suscités tendent toujours davantage à sortir de l'ombre des sanctuaires scientifiques, à se proposer un autre objet que l'édification d'un petit nombre d'intelligences vouées au culte des traditions et des systèmes. Ils se répandent au grand jour et fortifient l'éducation de tous ; par là même ils échappent à l'esprit de secte, et vont se rapprochant de l'harmonie et de l'unité, attributs souverains des lois générales proposées et acceptées au nom de la légitime autorité du vrai. Tout semble annoncer que pour cet art, contemporain des autres arts par son origine et ses premiers développements, mais parvenu le dernier aux manifestations glorieuses et suprêmes, pour la musique, le moment de subir cette épreuve et de recevoir cette consécration est déjà venu ou n'est pas éloigné. Ce que l'on a commencé de faire à cet égard garantit ce que l'on pourra entreprendre encore et achever. On prévoit que les études qui seront tentées dans cette direction feront appel, non plus à une sèche et dogmatique éru-

dition, encore moins aux caprices de la frivolité, mais à la raison et au sentiment. Leur succès, leur récompense sera de faire ratifier par la raison éclairée et par le sentiment épuré, qui méritent proprement les noms de jugement et de goût, les suffrages qu'un instinct juste, mais un peu confus et lent à s'expliquer, aura décernés d'abord à des œuvres faites pour traduire et pour provoquer de nouveau, en les traduisant, les mouvements les plus touchants de l'âme humaine.

Plus d'un motif porte à croire qu'il en doit être ainsi ; avant tout, la diffusion, sinon des principes de l'art musical, ou même de la connaissance raisonnée des plus incontestables chefs-d'œuvre que cet art ait produits dans tous les genres qu'il comprend, du moins d'un grand nombre des compositions qui l'ont récemment illustré ; par suite, des habitudes d'appréciation soutenues par des facilités de rapprochement nouvelles, meilleures dès lors, plus calmes et plus fécondes que les émotions rapides produites par des chants fugitifs qui, au gré du hasard, se livrent à la mémoire ou bien échappent même à l'attention. Le privilège précieux de cette légèreté, de ces ailes, que le disciple de Socrate a prêtées à la poésie et aux poètes, n'a jamais cessé d'appartenir à l'art du chant et à ses adeptes. On sait la vie errante des rhapsodes et des trouvères, ces poètes, ces musiciens de l'antiquité

et du moyen âge. Dans un autre état de civilisation, et dans des conditions d'existence si opposées à certains égards, on a pu observer que, depuis la première moitié du dernier siècle principalement, à mesure que les rapports et les points de contact se multipliaient entre les doctrines et les écoles musicales, une tendance plus marquée, sinon une nécessité de situation, a conduit les compositeurs à chercher hors du lieu de leur naissance le complément de leur éducation, puis de leur célébrité. Le désir de répandre la connaissance de leurs ouvrages en même temps que l'avantage d'en surveiller l'exécution, celui de prévenir leurs rivaux et de leur disputer les premières faveurs de la popularité sur un terrain où elles sont particulièrement capricieuses et difficiles à fixer, autant de mobiles qui les entraînaient ; et alors même qu'ils n'étaient pas précisément obligés à exercer ainsi l'art de préparer leurs succès, ils ne se sont pas toujours refusé le plaisir de les accompagner ou de les suivre.

D'un autre côté, sans aller jusqu'à prétendre que, dans une assez courte période de temps, il s'est produit, relativement aux œuvres musicales, une révolution analogue à la révolution soudaine dont la découverte de l'imprimerie fut le signal pour les œuvres littéraires, on peut affirmer que l'importance de la musique, considérée en quel-

que sorte non plus comme *langage chanté,* mais comme *parole écrite,* s'est très vite et très largement accrue. Des ouvrages qui occupent une place secondaire parmi ceux que notre époque a vus naître, sont parvenus à une publicité incomparablement plus étendue que les drames lyriques les plus vantés du dernier siècle. Et l'on peut remarquer que les progrès accomplis, sous le rapport de la propagation matérielle des œuvres de l'art, tout en s'appliquant avec un même bonheur aux créations des arts plastiques et aux productions musicales, ont contribué, suivant qu'ils favorisaient les unes ou les autres, à remplir, sous des formes particulières, des lacunes dissemblables. Pour la sculpture et la peinture, on pouvait regretter le don de la mobilité, la facilité du déplacement. Grâce à une industrie inépuisable dans ses résultats comme la lumière dont elle se fait obéir, rapide dans ses opérations comme le rayon de soleil dont elle s'empare, ce qui était éloigné s'est rapproché; ce qui était unique a pu être multiplié; ce que retenait une loi fâcheuse d'immobilité a été doué de mouvement. Aux chants, il appartenait et il appartiendra toujours d'obtenir ces triomphes passagers qu'ils recueillent en volant de bouche en bouche,

... victorque virûm volitare per ora;

mais être saisis et arrêtés pour devenir un sujet d'étude, après avoir été un plaisir, pour occuper la réflexion après avoir satisfait une curiosité souvent banale, avoir la fortune de se conserver et de durer après avoir éclaté et retenti, et, dans ce repos, dans ce silence relatif, où les recherches sérieuses ont leur tour, en obtenir le témoignage décisif quoique muet, ou rendu à voix basse, qu'ils sont dignes de survivre au bruit d'un moment, c'est là une autre expérience, une autre victoire réservée à ces aimables inventions du génie humain. Pour que l'expérience soit complète et la victoire décisive, il faut que le suffrage du spectateur qui applaudit soit confirmé par l'admiration raisonnée du lecteur moins attentif à l'effet produit qu'à la pensée d'où lui vient sa valeur ; ou plutôt il faut que le spectateur d'aujourd'hui devienne le lecteur, le critique, le juge qui demain à coup sûr, et en dépit du discrédit qui s'attache à cette expression, pourra *raisonner son plaisir*. Or, c'est précisément à cette lecture musicale que de grandes facilités sont de plus en plus offertes.

Ce n'est pas tout. Il s'est trouvé que ces nouvelles ressources, ce nouvel attrait de la publicité appartenaient à un temps qui, par une coïncidence favorable à l'art musical, était pour cet art une époque privilégiée et vraiment climatérique.

S'il est, en effet, dans l'histoire des arts, une vérité que l'avenir doive mettre toujours davantage en lumière, c'est qu'une période vient de s'écouler qui peut être dite l'âge d'or de la musique et que cette période à laquelle nous touchons, embrasse l'intervalle compris entre le premier tiers du XVIIIe siècle et les années qui ont vu après Beethoven, après Weber et Hérold, Mendelsohn, Meyerbeer grandir à côté de Rossini, et Auber conserver si longtemps intact le privilège de sa fécondité inépuisable. Les œuvres sont là et subsistent pour en porter témoignage ; et voici qu'une autre preuve, moins directe, mais qui a sa valeur irrécusable, vient s'y joindre. Elle se tire de ce mouvement confus qui suit toute époque de grande fécondité artistique, différant par sa confusion même et par le genre de prétentions qui la caractérisent du mouvement autrement grave et réglé par lequel l'art monte vers un point culminant au lieu d'en redescendre. Musique religieuse et musique profane passent par ce genre d'épreuve. Tandis que d'un côté, on aspire à faire renaître le passé, de l'autre c'est à qui anticipera sur un avenir que l'on croit deviner, c'est à qui s'en fera le précurseur, le révélateur, le garant; singulières vicissitudes où l'on dirait que se trahissent, avec un certain manque d'équilibre, les fatigues, les incertitudes, les dévia-

tions d'une marche qui a cessé d'être soutenue et sûrement dirigée.

La critique se présente donc à point, pour exercer une action particulièrement salutaire. Si les services qu'elle parvient à rendre n'atteignent pas toujours la mesure du bien qui devrait être fait, si elle sauve mieux la théorie qu'elle ne règle la pratique, elle a du moins l'avantage de procurer, à défaut d'une impulsion infaillible, et d'une autorité acceptée, des renseignements précieux et des éléments importants d'appréciation historique. Même dans ces limites, il appartient aux études qu'elle doit susciter de mieux fixer les vrais caractères, de relever la dignité de l'art, en la rendant indépendante des caprices passagers du goût, d'en rattacher les destinées à l'ordre général qui préside aux évolutions de la pensée, de montrer enfin l'esprit humain, dans toutes ses voies et par tous ses efforts, fidèle à lui-même, aux lois qui lui ont été assignées pour présider à l'exercice de sa liberté sans la détruire.

La période que l'on a essayé de déterminer et de limiter tout à l'heure, est féconde en enseignements de ce genre pour l'historien de l'art ; qui voudrait s'en assurer n'aurait qu'à concentrer ses recherches et ses méditations sur l'œuvre de ces deux grands représentants de l'art lyrique, Haendel et Gluck. Comment le drame religieux

et le drame profane, inaugurés en Italie, sous les noms d'oratorio et d'opéra qui sont demeurés la marque et le signe de leur origine, ont-ils trouvé, de l'autre côté des Alpes, une forme accomplie et l'ont-ils reçue du génie de deux compositeurs, tous deux issus de la race germanique ? Par quelles singulières affinités où l'on est tenté de reconnaître, plutôt qu'un caprice du sort, une loi mystérieuse des races obéie jusque dans le domaine du goût, l'un d'eux venait-il rendre une vie et des accents imprévus à ce genre dramatique transmis au génie français comme un legs des civilisations grecque et romaine, et l'autre était-il allé acclimater chez la nation anglaise des œuvres destinées à célébrer les traditions bibliques qui, depuis les luttes ardentes du XVIIe siècle, jusqu'au récent établissement, par delà l'Océan, d'une société étrangement renouvelée des mœurs patriarcales, ont tenu tant de place dans l'histoire politique, les entreprises intellectuelles et tous les développements de la race anglo-saxonne ? De telles expatriations du génie, cette double adoption cherchée et trouvée à l'étranger, semblent venir en preuve des oppositions inhérentes à l'esprit de nations séparées, autant que par leur origine, que par le caractère et par les mœurs, comme si un même climat moral n'avait pu convenir à l'apparition de deux ordres d'idées, à

l'épanchement de deux sources d'inspirations qui exigeaient d'autres températures et des milieux divers.

La vraie signification de ce curieux épisode de l'histoire de l'art ressort avec plus de clarté à mesure qu'on pénètre plus profondément dans l'étude des deux vigoureux génies qui fécondèrent de nouveau des traditions douées d'un pouvoir persistant sur les imaginations des hommes.

A la scène française revenait la gloire de l'auteur d'*Orphée* et d'*Iphigénie* en *Tauride*. Les sujets qu'il préférait se recommandaient d'eux-mêmes dans la patrie de Corneille et de Racine. N'étaient-ce pas les mêmes fictions, les mêmes figures héroïques ou fabuleuses qui, ayant servi de couronnement aux pompes monarchiques du grand Roi, et fait partie en quelque sorte de l'appareil de la majesté souveraine, devaient s'imposer encore aux représentants de la plus démocratique des révolutions, volontiers travestis en législateurs, en sages de l'antiquité, après que les rois s'étaient déguisés en Dieux de l'Olympe ? Au fond, ne sont-ce point les passions simples et fortes du théâtre antique qui revivent dans les drames lyriques de Gluck ? La pitié, la terreur, voilà les deux grands ressorts qu'il met en jeu, comme Eschyle, comme Sophocle. Il n'a pas seulement emprunté à la tragédie classique ses

fables, ses formes, ses situations, jusqu'à ses scrupules[1], il s'est profondément pénétré de son esprit. Prenez son *Iphigénie en Tauride,* une des moins développées de ses compositions, mais celle peut-être où toutes ses qualités se manifestent avec leur expression la plus concentrée. Le même sujet a inspiré à Gœthe un chef-d'œuvre et nulle création de ce vaste génie, on peut le dire, ne se recommande, à défaut de la rude et vivante énergie des passions, par un charme plus merveilleux. Jamais, au contact des rayons lumineux de la poésie, souffles plus harmonieux ne s'exhalèrent de statues d'une plus inaltérable splendeur. Eh bien ! à qui, du poète et du musicien, doit-on rendre cette justice qu'il aborde les situations sans réticences, sans détour, pour les montrer et les faire entendre comme il les a vues et entendues lui-même, non par reflet et par écho, mais directement et avec une pleine franchise ? Quel est celui que caractérisent surtout un art d'esquiver tout ce que l'exacte reproduction de la légende hellénique aurait pu avoir de dur et de choquant pour des oreilles délicates, un souci

---

[1] « Pour conserver *l'unité de lieu* dans ce poème, on « suppose qu'Eurydice est morte et ensevelie dans une « campagne voisine du lac d'Averne qui conduit à l'entrée « des Enfers .» (Gluck, *Dédicace d'Orphée.*)

perpétuel de la beauté poétique, qui, se prenant non seulement au langage mais aux mœurs des personnages, leur impose l'obligation de penser et d'agir noblement, en même temps que la nécessité de parler avec une irréprochable pureté? Lequel des deux se préoccupe de les polir, de les civiliser, de les amener tout près des élégances morales de l'honneur chevaleresque, de les arrêter avec une sagacité suprême au point juste où ces délicatesses de la conscience et de la parole, tournées en subtilité, se corrompraient par leur raffinement même? Lequel, craignant de ne pouvoir faire supporter aux spectateurs la présence des Euménides, s'abstient de découvrir leurs faces hideuses, de faire entendre leurs clameurs discordantes, les cache derrière un voile formé d'images, de descriptions, de comparaisons auxquelles préside une admirable eurhythmie? Lequel enfin, ne souffrant pas que Thoas, le roi des Scythes, échappe à la contagion de tous les généreux sentiments qui conspirent autour de lui, l'entraîne peu à peu jusqu'à ce qu'il cède à leur ascendant, et qu'entré dans le noble groupe, il se mette, comme par un accord final, en complet unisson avec lui? Il n'est pas difficile de répondre. On sait assez de quel côté se doit chercher la grâce sûrement persuasive de paroles douces comme des chants, dont l'harmonieux

enlacement rappelle l'aimable invraisemblance de ces morceaux lyriques, familiers au génie de l'Italie, où toutes les disparités de situation et de caractère se fondent dans l'unité d'une même mélodie volant de bouche en bouche. On sait également de quel côté, à la place d'un commentaire riche en fictions, d'une traduction complaisante qui serait mieux appelée une merveilleuse et séduisante trahison, se trouve la forte sincérité d'une interprétation hardiment fidèle. Singulier partage des rôles ! Le poète n'est pas loin de donner à sa diction le charme adouci qui est le privilège des sons ; le compositeur ne s'est permis de reculer devant aucune des vigueurs d'expression trop librement sacrifiées par ses devanciers.

Gluck, en effet, n'était pas le premier à produire sur la scène lyrique les fables et les récits des temps antiques auxquels l'esprit humain est resté si obstinément attaché. De même qu'avant Corneille ou bien autour de lui, les Garnier, les Mairet et tant d'autres avaient cherché à rajeunir ces données dans des productions bientôt vieillies et vouées à l'oubli, un grand nombre de maîtres avaient précédé Gluck, dont la fécondité inépuisable ne put fixer la renommée. A parcourir seulement le catalogue de leurs partitions, on voit défiler un interminable cortège de rois, de héros, de conquérants, depuis *Sémiramis* jus-

qu'à *Riccimer,* sans oublier *Cyrus* et *Artaxerce.* Des noms tels que ceux d'*Iphigénie,* de *Fabius,* de *Démophon,* sont en possession non seulement de fournir à des compositeurs différents une sorte de canevas commun qu'ils couvriront de broderies trop souvent semées au hasard, mais de devenir, pour tel de ces auteurs, un patron dont il se sert plus d'une fois, un pavillon destiné à couvrir des partitions de rechange. C'est plus que l'histoire romaine, c'est une bonne partie de l'histoire ancienne tout entière *mise en madrigaux.* A défaut de la littérature, l'Art musical, cette fois, se chargeait de

... *Peindre Caton galant et Brutus dameret.*

Sous ces noms recrutés au plus profond des âges, à travers tant de simulacres vainement grandioses, d'effigies creuses et retentissantes, circulait un courant de mélodies non moins légères le plus souvent, que les ombres à qui la voix semblait rendue. L'écho des douleurs et des passions humaines se réveillait un moment sous ces masques imposants ; mais, en général, à tout ce qui passait et revenait ainsi, manquait ce quelque chose d'individuel et de vraiment vivant qui, seul, aurait pu en garantir la durée.

Prendre la même route, avec l'espoir de franchir, de laisser en arrière ce qui est de convention pour atteindre jusqu'à la nature, telle fut la

prétention de Gluck[1]. Elle n'avait rien qui dût surprendre, en un temps où la Nature était la divinité qu'invoquaient et servaient d'un commun accord la Philosophie, la Science, la Poésie et l'Art, avec plus d'enthousiasme apparent, il est vrai, que de ferveur et de respect sincères. N'était-ce pas alors que Grétry, se flattant de marcher dans la même direction que Gluck, quoique par des routes moins hautes, se vantait de rendre à la Nature un culte non moins fidèle et plus familier, et tout en atteignant souvent le naturel aimable qui, sous la plume et avec le patronage de Voltaire, devenait le signe caractéristique de l'esprit français, ne laissait pas toujours oublier qu'il était le contemporain des favoris de la mode qui s'appelaient Florian et Marmontel?

Ce que Gluck avait voulu fortement, il l'accomplit de même; les passions, les sentiments, qui sont le domaine propre de l'Art qu'il agrandit, obéirent à son génie. Il se proposa plus encore ; il prétendit à fixer des caractères, ambition élevée, assurément, et la plus téméraire, sans doute, qui puisse tenter un compositeur musical. Le caractère, en effet, tient aux habitudes de l'esprit

---

[1] « Le genre que j'ai adopté me paraît rendre à l'Art sa « dignité primitive. La musique ne sera plus bornée aux « froides beautés de convention. »

(Gluck, *Dédicace d'Orphée.*)

autant qu'aux dispositions de l'âme. Créer un caractère complet, c'est connaître et pénétrer les unes autant que les autres. Or il semble que ce doive être ou l'imperfection ou l'honneur de la Musique de s'adresser plus directement à l'âme qu'à l'esprit, d'être moins propre à éclairer ce qui appartient à l'intelligence qu'à rendre ce qui relève de la sensibilité. Qui l'a mieux laissé voir que Gluck lui-même ? Exprimer, dans la langue des sons, avec une ampleur, une majesté, une profondeur, qui n'ont pas été dépassées, le dévouement conjugal, l'amitié fraternelle, le respect filial, l'amour, ces formes élémentaires et universelles des affections humaines, ennoblies encore lorsqu'elles empruntent des noms et des personnifications depuis longtemps consacrées, n'est-ce pas la vraie supériorité de Gluck et la meilleure part de son génie? La simple grandeur de ces affections, leur durée, leur calme, ont rempli sa pensée, élevé son style, animé l'une et l'autre de la chaleur égale dont elles sont le foyer. Au lieu d'une facilité ingénieuse à multiplier les péripéties, les incidents, à jeter au dehors tant d'étincelles et de lueurs errantes, si ordinaire aux époques où l'amour extrême des changements extrêmes tend à devenir le premier principe de l'admiration et la première condition du succès, il a le don de révéler successivement, sous des aspects tou-

jours nouveaux, un même état de l'âme; il sait faire retentir, quand il le faut, les grands chocs venus du dehors qui se répercutent à l'intérieur; il excelle à mettre au jour tout ce qui se remue de fier, de tendre, d'héroïque au fond des cœurs. Il faiblira s'il s'agit d'égaler ses accents aux colères d'Achille et d'Agamemnon; mais qui a surpassé ces monologues où se traduit, au lieu de la vivacité de quelque souffrance fugitive, l'habitude fixe du malheur, d'un malheur tel qu'il peut se former, par exemple, de tous les deuils de la famille et de la patrie aggravés de toutes les tristesses de l'exil. Entendu en ce sens, le Beau musical dont la douleur morale est la source, a passé tout entier dans la longue plainte qui, sur les rives de la Tauride, s'épanche des lèvres d'Iphigénie. Douleur sans limites, en effet, sans appuis, sans liens terrestres, ni bornée par l'espérance, ni soutenue par l'attente, ni distraite par l'illusion, flottante comme la voix même qui suspend ses notes au-dessus des troubles de l'orchestre; mais douleur pacifiée, affranchie, d'où s'exhale on ne sait quel souffle d'indépendance que Diane, la déesse à la vie errante, aux courses nocturnes, aurait inspiré à sa jeune prêtresse, le souffle même dont elle caressa, non plus Endymion, mais le fils de Thésée, le jeune héros,

Fier et même un peu farouche,

qu'immortalisèrent tour à tour Euripide et Racine.

Le charme austère des héroïnes du théâtre antique ne pouvait appartenir dans la même mesure au sujet relativement moderne qui a inspiré à Gluck son *Armide*. Pourtant, là encore, le sentiment des beautés de l'antiquité littéraire conserve sa part, mais une part moins saillante, de même que les fictions mythologiques, se mêlant incidemment à l'œuvre dont elles sont la décoration, n'en occupent guère que l'arrière-plan. Si l'Armide de Gluck est l'alliée des infidèles, l'ennemie du nom chrétien, elle est en même temps une sœur d'Hélène, de Didon, de Calypso. Supprimez autour d'elle les épisodes, les scènes accessoires, supprimez surtout les chœurs où la volupté a mis ses rêves, sa poésie, sa magie, pour donner en quelque sorte le ton à l'ouvrage, comme, dans un tout autre esprit, les chœurs mêlés à la tragédie d'*Esther* lui impriment sa vraie couleur, et il restera des transports, des passions, des fureurs que l'antiquité pourrait revendiquer aussi légitimement que le monde oriental du moyen âge. Les mêmes chants, dans la bouche de l'amante d'Énée ou de l'amante de Télémaque, conserveraient même force, même beauté, tout comme, chez Racine encore (soit dit sans attenter aux droits d'une admiration quelque peu subtile à force de

raffinements) plus d'un vers pourrait impunément et avec toute l'intégrité de son sens, passer, en dépit des diversités de caractère, de religion et de patrie, du rôle de Bérénice à celui de Monime, convenir à Roxane aussi bien qu'à Hermione. Tant il est vrai que Gluck, qu'il l'ait voulu ou non, prête aux sentiments humains une expression plutôt absolue et impersonnelle que spéciale et individuelle, se rend maître de la vérité générale plus directement que de la réalité accidentelle ; tant il reste fidèle, quoi qu'il fasse, tout ensemble au génie propre de l'Art musical et aux conséquences particulières du rapprochement établi par lui entre ces deux formes de l'invention scénique, le drame lyrique comme il le comprenait, et la tragédie telle que les modernes l'avaient reçue des anciens et refaite après eux ! Ajoutons que, défenseur scrupuleux des droits et de la vraie dignité de l'Art, il sut, en trouvant la grâce, éviter la fadeur, qui est la corruption de la grâce, et qu'il épura jusqu'aux images de la volupté, transportées sur le théâtre, à une époque où même des esprits graves avaient cru ne pas compromettre le sérieux de leurs titres littéraires en profanant jusqu'à la vertu, jusqu'à la pudeur.

Aux difficultés essentielles du problème que Gluck s'était proposé de résoudre, lorsqu'il avait voulu faire entrer dans le cadre du drame lyrique

la création de personnages en qui se manifesteraient, sous des formes individuelles, les sentiments généraux de l'humanité, des difficultés extrinsèques seraient venues se joindre, si les noms qui retentissaient presque exclusivement sur la scène lyrique avaient été maintenus en possession de ce privilège, si les monarques asiatiques et les empereurs romains, dont cette scène était littéralement encombrée, avaient continué à y régner sans partage. Car il faut bien dire que l'Art musical avait d'autant moins de prise sur eux que leur illustration historique était plus grande et plus familière à tous. Le contraste était trop singulier entre le rôle qu'ils avaient joué sur le théâtre du monde et le personnage dont on prétendait les affubler, entre l'immobilité majestueuse de ces grandes mémoires et le mouvement factice que l'on tentait de leur communiquer, enfin entre la forte impression laissée dans le souvenir des hommes par quelque royal exemple de passion ou de vertu et les empreintes légères que la musique met sur ce qu'elle touche, ces empreintes qu'un souffle fait naître et qu'un autre souffle emporte. Loin de sauver, s'il était possible, les conséquences de ce bizarre contraste, les compositeurs du XVIIIe siècle n'avaient, le plus souvent, réussi qu'à l'exagérer. Auteurs et spectateurs s'étaient faits à l'idée de considérer le titre

des œuvres, non comme une promesse qui devait être remplie, ou, du moins, comme une indication qui commandait, en les précisant, certaines conditions de pensée, de ton et de style, mais comme une étiquette banale qui avait déjà servi, qui devait servir plus d'une fois encore, à raison des avantages de cette banalité même.

En protestant contre ces énervantes facilités, Gluck n'avait pas réagi au même degré contre le choix des sujets qui les avait entretenues; loin de là, il est venu, dirait-on, tout exprès pour fixer définitivement et porter à sa plus haute puissance l'interprétation musicale de ces traditions empruntées aux âges lointains, et retenues de préférence par ce genre de création intellectuelle que l'on est convenu d'appeler *classique,* quelques formes et quelques moyens d'action qu'elle adopte. Mais, à partir de lui, la scène où la baguette magique d'Armide venait d'exercer des prestiges, voit s'éloigner peu à peu, délaissée par la faveur du public comme par le goût des compositeurs, la foule des rois et des conquérants qui l'avait solennellement occupée; le moment est tout proche où le génie le moins systématique qui fût jamais, Mozart, va y introduire, entre Idoménée et Figaro, un conquérant d'une autre sorte, qui montre, inséparablement uni dans le chef-d'œuvre de la musique dramatique, la personni-

fication d'un type spécial et l'expression achevée des sentiments éternels du cœur humain. Depuis, le mouvement commencé ne s'est plus interrompu. Des événements de l'histoire plus rapprochés de nous, des créations littéraires déjà marquées du sceau de la renommée ont fourni des *poèmes* dont l'art a pris possession. Marchant dans cette voie, les compositeurs ont trouvé devant eux, en même temps que la nécessité d'efforts plus scrupuleux, l'avantage de combinaisons plus variées, un but plus assuré, des indications plus précises, un point d'appui meilleur. Les esprits cultivés auxquels ils doivent s'adresser de préférence, se trouvaient mieux disposés à entrer dans leurs intentions, à leur tenir compte de ce qu'ils avaient voulu faire, en voyant paraître, évoquées par l'art, des figures qui leur étaient déjà familières. L'éveil que donnait à d'aimables souvenirs d'esprit cette adoption de thèmes poétiques ou romanesques destinés à entrer, par plus d'un côté, dans le domaine de l'imagination et de la mémoire, devenait une invitation à mieux goûter ce que pouvait ménager de piquantes dissemblances ou de secrètes analogies, leur passage à un emploi nouveau [1].

---

[1] Les exemples abonderaient de ces relations heureuses entre l'histoire, la poésie, la littérature et les inspirations

Le drame lyrique profane était encore éloigné de ses nouvelles destinées, que déjà l'Oratorio, tenant également du drame sacré et de l'épopée religieuse avait reçu la forte empreinte de la main de Haendel. Il n'est pas besoin d'avoir étudié à fond l'auteur du *Messie* et de *Samson* pour saisir une harmonie surprenante, d'une part, entre les qualités qui le caractérisaient et le genre auquel il s'appliqua, de l'autre, entre les succès qu'il recueillit et le génie propre de la nation qui, sans pouvoir revendiquer ses œuvres comme une part

---

musicales. Pour s'en tenir à un seul nom qui représente à la fois un fait historique mémorable et un noble chef-d'œuvre dramatique, il est permis de rappeler ce que Beethoven a fait pour l'*Egmont* de Gœthe. La forme seule adoptée par lui, c'est-à-dire la subordination aux situations principales du drame, d'une série tour à tour suspendue et reprise de prologues, *d'arguments*, d'expositions musicales, mais bien plus encore, tant de phrases si expressives dans leur nette et admirable concision, concourent à présenter avec une clarté frappante l'image d'une grande destinée poursuivie par la haine, interrompue par la captivité, brisée par la mort. Animée d'un éclat soudain, puis s'éteignant sous un voile de funèbre harmonie, qui ne la reconnaîtrait aussi, cette Claire, qui appartient en propre à Gœthe, si Egmont appartient à l'histoire et à Gœthe ? Au reflet de virilité martiale que Beethoven projette sur sa craintive tendresse, a la lueur de l'ardent éclair, on la voit, on la distingue. Un reflet et un éclair, c'est bien tout ; mais que *d'airs de bravoure* pâliraient à côté !

de son patrimoine intellectuel, fut néanmoins si empressée à les consacrer par son admiration. Serait-il téméraire de dire que si la plupart des créations remarquables de l'intelligence humaine relèvent plus ou moins soit des poèmes homériques, soit des livres bibliques, c'est à cette dernière origine que devraient être rattachées, par des rapports tantôt apparents au point de ne laisser nulle prise au doute, tantôt plus indirects et moins découverts, le plus grand nombre des œuvres, des œuvres poétiques surtout, qui ont illustré la littérature anglaise ? Une déviation du goût, qui correspondit aux réactions politiques et religieuses essayées contre des tendances trop profondes pour être maîtrisées et contredites, ferait excepter de cette loi le temps de la restauration des Stuarts ; mais nous croyons qu'elle pourrait revendiquer à bon droit le génie qui fait plus que dominer une époque littéraire qui est, à lui seul, toute une poésie, Shakspeare. Tout en se gardant d'imposer même l'apparence d'une classification, d'une généalogie intellectuelle à ses œuvres souverainement originales, on peut reconnaître qu'au fond, prises dans leur essence, tant d'images si hardiment empruntées ou appliquées au monde matériel et au monde moral sont plus voisines de la grandeur souvent démesurée, parfois bizarre et incohérente, des figures propres

au style qu'on peut appeler Biblique, que de la simple perfection des récits et des tableaux Homériques ; et cela, même dans les occasions où Shakspeare s'inspire directement d'Homère et du monde grec[1]. Suivre cet ordre d'idées, n'est-ce pas d'ailleurs retrouver, vérifier, une corrélation naturelle entre les tendances littéraires et les habitudes morales de l'Angleterre ? La Bible, toute la Bible, est restée pour le peuple anglais le *livre* par excellence, la force et le nerf de la vie sociale, le secours et le charme de la vie de famille, comme, ailleurs, l'*Imitation* demeure pour tant d'âmes l'aliment des intimes contemplations, la source des secrètes consolations dans les solitudes du cœur. C'est Pascal qui a dit : « Les « exemples des morts généreuses des Lacédémo- « niens et autres ne nous touchent guère ; car « qu'est-ce que cela nous apporte ? Mais l'exem- « ple de la mort des martyrs nous touche ; car ce

---

[1] Voy. *Troïlus et Cressida*. Il est bon d'étudier également, à ce point de vue, entre autres passages, la scène de *Timon d'Athènes* où Shakspeare met aux prises la détresse du riche Athénien, cette misère d'aristocrate, et la misère insolente, toute démocratique, du cynique Apemantus. Cherchez bien sous cette verve digne d'Aristophane, et plus d'un trait de l'étrange dialogue vous remettra en mémoire les figures, le mouvement, le tour particuliers au livre de Job.

« sont nos membres. » Mettez à côté des martyrs les héros de l'ancien Testament, et le mot de Pascal pourra s'appliquer dans toute son énergie, aux partis religieux, en qui le caractère anglais s'accentua avec la dernière énergie, et à ces liens sacrés par où leurs imaginations aimaient à se donner le patronage surhumain de belliqueux protecteurs. Voilà le modèle idéal d'héroïque sainteté sur lequel s'étaient formés les caractères et les actes de la partie la plus nombreuse comme la plus énergique de la nation anglaise; au milieu de luttes persévérantes, il n'avait cessé d'animer l'audace des résistances, d'exalter l'éclat des triomphes et de tempérer les tristesses de la défaite. Comment les mœurs et les habitudes de la vie privée n'auraient-elles pas conservé la trace profonde des influences qui, dans des temps aussi critiques, avaient trempé à un tel degré les mœurs publiques? Comment, dès lors, un durable enthousiasme n'aurait-il pas accueilli en Angleterre, pour ne jamais les abandonner, les graves compositions musicales que de singulières convenances de style et de caractère associent aux récits bibliques?

Assurément, il est des circonstances accessoires dont on doit tenir compte. Il ne faut pas oublier qu'en Angleterre, les sévères traditions de la musique n'avaient pas été répudiées; Purcell,

notamment, les avait entretenues non sans éclat. Grâce à lui et à d'autres encore, le chant proprement dit prenait peu à peu des formes et recevait des développements qui allaient lui permettre d'égaler ses progrès à ceux du récitatif[1] ; le récitatif, auquel préside aussi une muse, mais une muse inférieure, plus humble et sans ailes, *Musa pedestris,* le récitatif, chargé d'accentuer les mots au mouvement desquels il se prête avec une allure pareille et une égale vitesse, devait conserver vis-à-vis des combinaisons de l'harmonie et de la mélodie, la même place à peu près et la même fonction que remplit fréquemment dans les drames anglais, une prose plus ou moins poétique à côté des passages versifiés ; au chant, de plus en plus indépendant, il était réservé d'emporter dans une région supérieure, les paroles qui l'accompagnent

... *non passibus æquis,*

---

[1] On peut voir notamment dans la composition qu'il a intitulée *Saül et la Pythonisse d'Endor* Purcell adopter des formes de style qui sont devenues familières à Haendel et tirer de cette alternance fréquente ou de ce mélange d'un récitatif expressif et de fragments mélodiques dont le théâtre allemand offre plus d'exemples que les scènes italienne et française, des effets analogues à ceux que Weber, dans son *Euryanthe,* a demandés à l'usage sinon à l'abus de ces mêmes formes.

tantôt pour leur imprimer un vol rapide, tantôt pour prolonger l'essor et redoubler l'émission des syllabes, les faire planer pour ainsi dire jusqu'à ce que soient épuisés le sens qu'elles renferment et le sentiment qu'il leur communique.

On doit se souvenir aussi que Haendel ne négligea pas de nouer entre la poésie et la musique de ces relations, de ces alliances qui, plaçant celle-ci sous la protection de la célébrité acquise à celle-là, peuvent favoriser des succès par le bénéfice de cette sorte d'introduction. C'est ainsi qu'une sorte de prédilection le ramène vers les œuvres du grand poète, dont une même cruelle infirmité, qui devait l'éprouver lui-même, avait affligé la vieillesse; il traite après Milton le sujet de Samson ; il lui emprunte les paroles de ce poème, l'*Allegro* et le *Penseroso*, dont quelques beaux vers, évoquant pour le compositeur la *sage* et *sainte* Déesse fille de Vesta et de Saturne, ont valu à la mélancolie, de la part de Haendel, un hommage musical qu'il a rarement renouvelé ailleurs[1]. Néanmoins, pour justifier complète-

---

[1] Sober, steadfast and demure,
All in a robe of darkest grain,
Howing with majestic train,
Come but keep thes wonted state,
With even step and musing gaït,
And looks commercing with the skies,
Thy wropt soul sitting in thy eyes.

ment la sympathie intellectuelle que Haendel trouva en Angleterre, et qui valut à sa mémoire les honneurs les plus éclatants qu'une fière nation ait pu décerner, même à ses gloires nationales, il en faut revenir au génie Biblique dont ses principales compositions sont toutes pénétrées.

Avant d'être soumises aux profondes analyses qui ont renouvelé la critique de l'histoire et la critique des langues, ces deux instruments si admirablement maniés de nos jours, le rôle et la signification historique de la race Israëlite avaient été formulés synthétiquement et résumés dans quelques lignes de Pascal. De même, au point de vue de l'Art, l'image d'Israël avait apparu complète et complexe dans le *Moïse* de Michel-Ange ; sur le front et dans les yeux le rayonnement de l'inspiration divine qui ne cessa d'éclater sur le peuple choisi ; dans le reste de la rude et terrible figure, plus d'une trace, plus d'une saillie des sauvages inclinations qui firent de lui le type d'une société sans frein et sans merci, en même temps que le dépositaire d'une culture supérieure ; ces inclinations qui, suivant une forme de langage que les divines objurgations méritées par des infidélités répétées ne répudièrent pas comme excessive, firent souvent en lui, prédominer les instincts de l'animal sur la dignité de l'homme. Mais dans cette sphère de

l'art aussi, ce qui avait été fortement et brièvement indiqué d'abord devait se prêter ensuite à une expression moins concentrée et plus analytique. Cette nouvelle interprétation, ce commentaire animé, donné dans une autre langue, cherchez-la dans les poèmes lyriques que Haendel nomme *Israël en Égypte*, *Samson*, *Judas Machabée*, etc. A l'âcre saveur des récits de l'ancien Testament, ils mêlent le parfum plus doux de quelques-uns de leurs plus touchants épisodes, tels que l'histoire de la *Fille de Jephthé* en faveur de laquelle Haendel dépouille toute sa virile rudesse. Les réminiscences furtives ou les graves images de la vie pastorale n'y manquent pas, non plus que la brièveté sentencieuse propre aux préceptes et aux axiomes devenus et restés la sagesse des nations [1]. Mais la corde que Haendel

---

[1] Le chœur de *Jephthé* qui prend pour texte la formule de l'optimisme religieux que Pope a répétée dans ses vers : *Whatever it it right.* Tout ce qui est est bien peut être cité comme un des exemples frappants de ce style très condensé. Rien de plus court, de plus nettement accusé que le *sujet* qui, passant d'une masse chorale à l'autre, comme de la *strophe* à l'*antistrophe*, dit et redit que la défaite succède au triomphe, ainsi que la peine à la joie et la nuit au jour. On peut voir ailleurs comment peuvent répondre à l'expresion des sentiments tendres ces formules brèves et significatives qui étreignent le séns de si près. Ainsi dans l'*Alexandre à Babylone*, pour

fait résonner de préférence est une corde d'airain, tendue et frémissante comme si en elle vibrait l'âme du peuple qui, chargé des dons et des menaces du ciel, marche inflexible vers d'infaillibles destinées, *gens flecti nescia.* Avec tous les chefs terrestres qui, l'un après l'autre, le poussent sur la route d'où il ne doit pas dévier, c'est Israël qui souffre, combat, triomphe. Une même tâche leur incombe, de même qu'un seul peuple se presse autour d'eux, les entoure, leur obéit. Inexorable rigidité, ressemblance des hommes et des actions, intervention incessante de la multitude, rien de tout cela n'est absent des ouvrages de Haendel. Quels en sont effectivement les traits principaux, sinon le caractère collectif inhérent à la marche et aux divisions de l'œuvre, l'importance donnée aux chœurs qui occupent à côté des personnages principaux un rôle analogue à celui qui leur appartint dans le théâtre grec, et enfin, ce qu'on pourrait appeler le procédé *itératif,* essentiellement lié à la formule musicale dont il a varié savamment les applications? Quoi de plus caractéristique, dans ses compositions, que les

---

montrer le conquérant vaincu par la puissance de l'Amour, il suffisait d'un soupir et d'une caresse ; Haendel n'a pas mis plus.

retours successifs d'une même pensée qui, distribuée entre les instruments et les voix, rebondit et se représente en quelque sorte, sans s'éloigner beaucoup, sans faire autre chose que passer d'un degré à un degré voisin de l'échelle musicale? Les anneaux d'une même chaîne, qui se suivent, se tirent en tenant l'un à l'autre, ne sont pas plus étroitement unis. Les formules de commandement qui, avant la bataille, parcourent les rangs d'une armée, n'y circulent pas en accents plus pressants. Assurément, l'emploi d'un tel procédé ne comporte guère de larges et saisissants effets, tels que Gluck a su en reproduire, par exemple dans la scène d'*Orphée* où, resserrant et rompant alternativement le tissu d'harmonie dont les éléments, d'abord concentrés, se disjoignent presque aussitôt, il a, par le double mouvement en sens contraires de deux masses sonores tour à tour contractées et dilatées, rendu, en quelque sorte, visibles pour l'imagination les portes du monde infernal inexorablement fermées, puis ouvrant peu à peu un libre passage. Point de superflu; tout au plus à titre d'ornement, quelques groupes de notes qui, pour simuler la rapidité, se remuent avec lourdeur et ne font que tourner en pivotant. Mais, par tout ce qu'elle a de fort, comme par tout ce qu'elle a d'étroit, par ce qu'elle admet d'inspiration et d'élan et par ce qu'elle impose de régu-

larité, une telle méthode est singulièrement propre à inculquer dans l'imagination, sous des apparences un peu hiératiques, et avec un certain air d'archaïsme qui ne leur messied pas, les péripéties, les alternatives dont se compose l'histoire du peuple de Judas, tant de *redites* dans l'ordre des temps, et tant d'évolutions dans un espace restreint. A un autre point de vue encore, elle correspond bien avec le génie de la poésie lyrique des Hébreux, « la seule, dit judicieusement « Fleury dans son discours sur Platon, qu'ils « aient pratiquée, car encore qu'ils fassent quel- « quefois parler divers personnages, on voit que « leur dessein n'a pas été de représenter des « actions, mais d'exprimer des sentiments. »

Autant qu'on peut appliquer aux productions de l'art du chant une expression qui convient surtout aux arts plastiques, les œuvres de Haendel, par leur caractère aussi bien que par leur destination et les exigences d'exécution qu'elles comportent, sont vraiment monumentales. Elles le sont, non seulement à raison de la nécessité architectonique qui leur impose, comme le milieu obligé de leurs spacieux développements, ce que Montaigne appelle « la vastité sombre de nos églises », mais aussi en vertu des rapports intimes qui ont présidé au dessin (à prendre le mot dans son acception la plus large) et dominent le

plan de ces constructions harmoniques. Leurs divisions similaires, rendues visibles par la simple lecture, avant que l'intervention des voix et des instruments permette à l'ouïe d'en juger l'effet, s'étagent comme des ordres d'architecture sur la façade d'un temple, se coordonnent comme les travées d'une nef[1]. Les lignes droites, les vives

---

[1] C'est en contemplant l'intérieur de Saint-Pierre de Rome, on le sait, que Mme de Staël a exprimé de la manière suivante le rapprochement qu'elle se figurait entre l'architecture et la musique : « La vue d'un tel monument est « comme une musique continuelle et fixée qui vous attend « pour vous faire du bien quand vous vous en approchez. » (*Corinne,* liv. IV, chap. III). L'impression de Mme de Staël parait un peu *voulue* lorsqu'on se représente ce qu'il y a d'emphase sans mystère, d'éblouissement sans demi-jour dans ce temple du catholicisme. Il faudrait la *localiser* autrement pour qu'elle devînt tout à fait légitime. La maison de prières telle que la conçurent les constructeurs de génie du moyen âge, et ce genre de composition musicale dont le nom rappelle aussi l'idée de prière, l'*Oratorio,* voilà vraiment les deux termes de comparaison à choisir pour rendre plus aisément perceptibles les rapports incontestables qui existent entre les monuments de l'art qui ont la plus ferme et la plus durable assise terrestre et ces autres structures si légères, si aériennes, qu'un souffle fait naître ou réveille, qui meurent ou s'évanouissent avec lui. Qui voudrait justifier une telle analogie par des détails techniques ne manquerait pas de relever telles concordances se rattachant plus ou moins étroitement au principe de la *répétition* et à l'emploi de la *série* qu'il suffit d'indiquer : 1° ici, réduction proportionnelle des membres

arêtes y abondent. Un petit nombre de courbes s'y mêlent en combinaisons parfois un peu forcées. Si quelques parties faibles s'y laissent découvrir, ce n'est pas manque de suite ou d'aplomb. Quel maître est moins sujet à se perdre dans le

---

d'architecture de module différent, compris dans un même espace où ils se découpent en s'étageant (faisceaux de colonnettes surmontant un lourd pilier que couronne un chapiteau fleuri, minces rangées d'arcatures s'étalant sans en dépasser la largeur au-dessus d'une arcade); là, émission simultanée, dans le même laps de temps, de sons plus ou moins rapides (notes *rondes* ou *blanches*, formant support de la mélodie qui s'épanouit plus haut en se réglant sur elles, ou des groupes de notes brèves qui se jouent au niveau des portées supérieures); 2° ici comme là, distribution des pleins et des vides, qui, lorsqu'elle est habilement pratiquée, met de la clarté dans la construction, met du jour dans les harmonies instrumentales ou vocales, que des repos ménagés avec art entre les instruments appelés à parler ou réduits momentanément à se taire, le silence absolu des pauses, le silence relatif des tenues, préservent du double risque de devenir trop mince ou trop massive; 3° des deux côtés, emploi de l'*alternance* qui se traduit en musique par la succession des temps *forts* et des temps faibles; même facilité à doubler, à dédoubler un motif, à le faire passer du simple au composé, de la fonction de thème principal à l'office d'ornement; 4° des deux parts encore, association, pénétration réciproque de rythmes différents, binaires ou ternaires, procédé sur lequel raffinent volontiers les compositeurs contemporains, procédé qui se retrouve dans le dessin de ces ouvertures, de ces baies géminées où s'encadrent des figures triangulaires, sphériques, rayonnantes.

vague ou même à éluder la régularité symétrique? Peut-être lui ferait-on plus justement le reproche de jeter parfois des fondements auxquels il ne donne pas assez à porter, de préparer des appuis à un édifice qu'il ne termine pas. Isolées ou assemblées, surgissent çà et là dans ses compositions, avec une certaine lourdeur qui ne répond pas à la charge qui lui est imposée, certaines notes tout à fait comparables aux bases tronquées d'un monument qui serait resté inachevé.

L'oratorio du *Messie* ferme le cycle religieux que parcourut Haendel. C'est une de ces compositions où le vieux maître tempère heureusement sa rapidité ordinaire, une de celles que l'on dirait née sous les lueurs d'un astre plus doux. Le sentiment le plus divin que l'âme humaine puisse contenir, composé tout à la fois de l'adoration naturelle que la créature doit à son créateur et de la compassion que l'homme, du fond de ses misères, fait remonter jusqu'à la clémence divine qui s'est inclinée pour les partager; ce sentiment dont le mot italien *Pietà,* avec sa double signification, rend seul et rend tout entière la vraie force, c'est celui-là que Haendel a rendu avec une incomparable profondeur par quelques-uns de ces chants qui, pendant le silence des masses chorales, exigent d'une seule voix tout ce

qu'elle peut donner de pure énergie. Il en a de tels, particulièrement, pour célébrer les mystères de la Résurrection et de l'Ascension[1]; on dirait que l'empreinte de quelque récent et reconnaissable passage de la Divinité y demeure marquée. A côté, respirent dans d'autres accents, la sécurité d'une espérance qui porte sur des fondements indestructibles, la fierté d'une joie grave qui attend sans incertitude et affirme sans relâche le lendemain éternel, prix assuré des journées passagères.

Lorsque Haydn, dans la dernière période de sa vie, mit à profit pour des ouvrages inspirés par

---

[1] Cherchez le *ton* moral du beau chant de basse auquel il est fait allusion ici dans ces paroles de Lamennais qu'emplit un sublime regret, qu'une divine espérance pénètre :

« Quand est-ce que, nous aussi, nous nous élèverons « au-dessus de cette terre? Quand nos pieds s'en déta- « cheront-ils, et la regarderons-nous d'en haut? *Il* s'en « allait loin de la vallée de larmes dans la cité de paix, « là où la lumière ne tarit point, où ne pénètre aucun des « vains bruits de ce monde, où tout est vérité, harmonie, « amour. *Il* montait vers son Père, et, longtemps après, « l'œil de ses disciples le cherchait encore dans l'espace « immense. Pauvres exilés, errant dans le désert aride et « stérile de la vie, oh! quand nous sera-t-il donné de le « suivre et de prendre à jamais possession de la demeure « qu'il est allé nous préparer! » Lettre écrite le 28 mai 1829, jour de l'Ascension. *Corresp.*, t. II, p. 50.

un sentiment religieux de même ordre, tout à la fois la connaissance tardive qu'il eut des chefs-d'œuvre de Haendel et la longue pratique de la musique instrumentale à laquelle il devait sa première gloire, ce qui l'invita et l'attira de ce côté, ce fut surtout l'idée d'une joie exempte de troubles, d'un calme et d'une félicité sans bornes, belle idée toujours présente aux souvenirs et aux rêves comme aux regrets et aux efforts de l'humanité : ce fut l'image des occupations et des plaisirs les plus simples de l'homme, gardant un reflet de primitive innocence, aisément tournés en actions de grâces et que les effusions graves, confiantes, d'une prière qui remercie mieux qu'elle n'implore achèvent et consacrent sans presque les interrompre. Quelque chose de l'aimable sobriété partout présente dans les chœurs d'*Esther,* de l'élan modéré qui les anime et les soutient en les élevant, quelque chose encore, s'il est permis de le dire, de l'onction et des images riantes et fleuries qui parfument les écrits d'un saint François de Sales, voilà ce que rappelle et traduit à sa manière l'auteur de la *Création* et des *Saisons*. Avec lui, il ne faut ni redouter la monotonie qui lasse, ni attendre les éclats subits qui saisissent et peuvent fatiguer, eux aussi, par un trop fréquent renouvellement. C'est partout même grâce raisonnable, même enjouement tempéré, même égalité

sereine *(æquanimitas)*. Tandis que d'autres s'emparent de vous par surprise, il vous prend comme par la main, il se fait suivre volontiers et charme par une variété qui n'a rien d'étrange ni de choquant. Si la Nature a des beautés qui le séduisent et des bruits qui l'amusent, elle le retient peu, elle détourne à peine sa pensée de l'homme ou la porte bientôt plus haut que l'homme. Elle ne lui a jamais révélé les secrets attraits des lieux inhabités, la mélancolie sublime des solitudes ; mais il lui a dû de rendre à sa manière, tantôt avec l'élégance, non sans quelque pompe, d'un Buffon, tantôt avec le sans-façon spirituel d'un Téniers, plus d'un paysage animé par les travaux et les divertissements de l'homme, par les ébats et les voix des animaux qui le servent ou l'égaient. Que de fois ses basses, résonnant en pédale ronflante, à l'instar d'un tambourin de grande route ou de la cornemuse du village, introduisent jusque dans ses symphonies et ses quatuors des bouffées d'une harmonie franchement rustique, ni sauvage, ni apprêtée ?

Dans les deux compositions importantes que nous venons de citer, Haydn multiplie les effets dérivés de ces sources diverses ; il y adapte, entre autres moyens d'expression, des évolutions chorales aussi savantes, aussi claires, dans leurs complications, que celles de Haendel, sans une

certaine recherche austère par laquelle Haendel quelquefois accuse sa science et fait payer sa clarté, sa logique musicale. En même temps, par un changement significatif apporté à la contexture et aux proportions de ces œuvres, entre les parties réservées à une voix seule et les larges places occupées par les chœurs, il étend, il fait gagner la part donnée aux morceaux écrits pour un petit nombre de voix[1] qui, chez Haendel, s'était réduite à peu de chose. *Les Saisons* manifestent particulièrement cette tendance nouvelle, favorisée par la réunion de plusieurs genres distincts sous un même nom et dans un seul ouvrage. Introduits avec aisance dans le dialogue, l'idylle, l'anecdote, la chanson même, y partagent et y relèvent l'attention, jusqu'à ce que les masses chorales, tenues fréquemment à distance, reviennent se mêler aux exercices tumultueux de la vie champêtre, ou bien entonner en commun un chant d'actions de grâces. Par les développements qu'elle réalisait ainsi ou qu'elle faisait prévoir, une telle distribution des ressources

[1] La musique dramatique a subi une modification du même genre, avec la même rapidité et dans des conditions toutes semblables. On peut comparer le nombre et l'importance respective des chœurs et des morceaux écrits pour trois, quatre voix ou plus, dans deux œuvres qui se sont suivies d'assez près, l'*Alceste* de Gluck et le *Don Juan* de Mozart.

harmoniques et des forces vocales mettait en lumière, sous une forme déterminée, ce passage de la synthèse à l'analyse qui, dans les arts, dans les lettres, dans toute manifestation de la civilisation intellectuelle, si haute ou si humble qu'elle soit, se produit en vertu d'une loi nécessaire, pour ménager à la puissance expressive des modes nouveaux et des ressources imprévues des conditions nouvelles de nombre et de variété. L'un des signes certains de ce progrès, c'est que les unités isolées et les masses cessent de prédominer aux dépens les unes des autres, que, dans un heureux équilibre, succédant à un état de séparation ou d'agglomération compacte, ces éléments divers concourent à former des combinaisons intermédiaires où ils partagent l'espace, l'importance et la lumière, et se pondèrent sans rien perdre de leurs valeurs respectives.

A ces manifestations variées de la pensée musicale devaient correspondre certaines modifications de la langue qui leur servait d'organe ; sous ce rapport aussi, les successeurs de Haendel et de Gluck procédèrent par voie de développements et non par changements brusques et téméraires, ou plutôt, la langue que l'un et l'autre avaient tant contribué à perfectionner, continue d'être parlée après eux ; elle formera seulement, en prenant l'accent et les tours de style propres à ceux

qui la parlaient, comme des dialectes qui demeurent voisins en se séparant. Chez ces deux grands compositeurs se montraient réunies les qualités qui aident le plus efficacement à imposer des lois et des règles au discours, qui suffisent à faire des grammairiens et des logiciens, et sans lesquelles il n'y a ni poètes ni orateurs. Là même où la libre inspiration les avait moins favorisés, l'autorité qui appartient aux préceptes leur restait; ils avaient créé des formes à l'ampleur et à la correction desquelles la souplesse allait peu à peu s'ajouter. Leur style est rude parfois : c'est un métal réfractaire qui n'a pas perdu toute son aigreur, toujours solide et franc d'alliage, sans être toujours brillant et poli. Il est naturel que les Ennius et les Lucrèce précèdent les Horace et les Virgile; mais les Virgile et les Horace ne se font pas pour cela une langue à part. Au fond, pendant le bel âge de la musique, le même idiome, successivement et diversement façonné, va se dépouillant de toute grossièreté et touchant aux suprêmes élégances, jamais usé ni déformé, suffisant à tout par son énergie et sa flexibilité. Plié à la dernière docilité par le souffle tendre et puissant de Mozart, il se prêtera également à toute la véhémence et aux ellipses hardies de Beethoven, à la brillante phraséologie, à la rhétorique pompeuse, féconde en artifices et en périphrases des

beaux parleurs, comme Hummel, au néologisme éclatant et aux témérités triomphantes de Weber; il témoignera du judicieux eclectisme par lequel Sig. Nuckomm a marqué sa place dans une ère glorieuse pour la musique d'église, et favorisera les combinaisons ingénieuses, non sans quelque mélange de tournures et de locutions un peu ternes, opaques et abstraites, non sans quelques effets de science *à vide* que Onslow a introduites dans le genre familier de la musique de *chambre*. Enfin, comment n'aurait-il pas été cultivé et respecté par Mendelssohn, qui se rapproche des anciens maîtres plutôt qu'il ne tient de ses devanciers immédiats, tel que ces petits-fils qui ressemblent plus à leurs aïeux qu'à leurs pères? De fréquents retours vers le passé et le rajeunissement des vieilles formules n'entrent-ils point pour une grande part dans l'originalité saillante du jeune compositeur qui a fait résonner pendant trop peu de temps, mais si distinctement, les deux cordes de sa lyre, l'une douce et grave, sur laquelle se déroule le souple enchaînement de ses périodes mélodiques à la caresse prolongée, l'autre aiguë et sèche, qu'il pince d'une main vive pour en faire jaillir tout un essaim pressé de notés acérées et piquantes, pourvu d'ailes et d'aiguillons?

Telles furent la consistance et l'unité fonda-

mentale de ce beau langage, destiné peut-être, au sortir d'une si belle époque et de si fécondes applications, à subir les altérations profondes et diversement jugées qu'un esprit d'innovation hardi a rêvées et dont il s'efforce de faire une réalité incontestée. Cette unité, nous l'avons dit, n'a pas empêché chaque maître de conserver le ton propre à son génie, l'accent de son pays ou de sa personnalité, de se distinguer par les contrastes et les harmonies qui étaient la loi de son origine, de son caractère, de sa destinée. Ainsi, chez Haydn, dont la vie se passe, pour sa plus grande partie, dans les régions méridionales de l'Allemagne, voisines du lieu de sa naissance, on peut reconnaître tout au plus quelques emprunts faits à la langue musicale qui se parle au delà des monts. Mozart, fils de cette Allemagne du midi, alla consacrer en Italie l'alliance artistique dont il fut le médiateur, à laquelle il a mis le sceau par ses œuvres. N'y faisait-il pas allusion à son insu lorsqu'il écrivait en plaisantant à sa sœur que, près d'elle et dans son pays, il redevenait *Wolfgang,* mais qu'en Italie il s'appelait *Amadio,* comme si, changeant de nom et changeant de contrée, il appartenait à deux patries, enfant légitime ici, là enfant adoptif? De Bonn passant à Vienne, Beethoven est resté toujours un peu étranger au milieu de cette atmosphère musicale légèrement

amollie. Les ferments puissants qu'il portait en lui-même n'en furent peut-être que plus concentrés et plus actifs. Soit esprit d'indépendance, soit instinct de domination, sa volonté lui fit une sorte de solitude, avant même que l'infortune de sa destinée eût dressé autour de lui le mur de séparation définitive qui, sans fermer les issues à son génie, lui interdit la perception claire et la pleine jouissance de ses sublimes manifestations. Vers le centre de l'Allemagne, à Dresde, là même où les Naumann et les Hasse avaient, pendant le dernier siècle, importé les méthodes et les imitations italiennes, l'art et le style musical reçoivent de Weber, par la plus éclante des revanches, un caractère intimement, exclusivement germanique.

N'est-ce pas à Joubert, l'aimable moraliste, que le vol de l'abeille en quête de son butin a inspiré cette piquante alliance de mots, *bourdonner son plaisir*? On pourrait avancer sans témérité que, dans plusieurs des compositions importantes où il s'affranchit de toute désignation étroitement caractéristique, c'est-à-dire dans sa musique de chambre et dans ses symphonies, Mendelssohn a chanté et fait résonner son plaisir de voyageur. Combien de fois, les premières notes si lestement éveillées de ses morceaux vifs donnent le signal, respirent l'entrain du départ matinal, lancent

comme un cri de joie ! Ailleurs, rapidement formé, dissipé aussi vite, c'est un orage qui passe et devient, non pas comme pour Beethoven, le sujet d'une composition développée, mais un incident, un épisode sans lien avec les motifs principaux de l'œuvre[1]. Plus d'une fois, en Italie, en Suisse, par la porte entr'ouverte de quelque église, à travers les arceaux d'un cloître, il a vu apparaître, tout à côté des scènes animées, mais muettes, et des perspectives lumineuses du dehors, les pompes majestueuses du culte ; il a entendu les sons retentissants de l'orgue qui le touchaient si profondément. Ne croyez pas que ces visions et les contrastes qui les font valoir lui aient échappé sans retour. Reconnaissez-les plutôt, mystérieusement transformées, dans les oppositions complaisamment reproduites, qui, tout au milieu de quelque rêverie sereine, de quelque caprice joyeux ou légèrement mélancolique, introduisent soudain un rythme plus solennel, le rythme d'une marche religieuse ou d'un choral[2] ; double courant mêlé d'austérité, parfois un peu âpre, et de vives et limpides saillies, qui coule de source à travers l'œuvre de Mendelssohn. Enfin, dans ce

---

[1] Premier morceau de la Symphonie Écossaise.

[2] Andante de la Symphonie *Lobgesang* ; finale du Grand Trio, œuv. 66, etc.

qu'on pourrait appeler ses *occasional pièces* (Romances sans paroles, etc.), appartenant à un autre ordre d'inspirations, passe souvent l'écho de ces regrets attendris, causés par la séparation, qui sont aussi l'une des conditions, ou plutôt le revers obligé de l'existence du voyageur !

Tous les ingrédients subtils, volatils, qui entrent dans le butin musical de l'auteur du *Songe d'une Nuit d'été* et de la *Symphonie Écossaise,* conçue en Italie et née loin de l'Écosse, sont comparables à ceux qui, provenant de la même origine, avaient passé dans le trésor poétique d'un Byron, d'un Shelley, d'un Gœthe. Chez Mozart, supposât-on Mozart exempt des préoccupations matérielles de succès qui ne cessent guère, hélas ! de s'imposer à lui ; chez Racine, imaginât-on Racine allant plus loin qu'Uzès, l'animation du voyage restera superficielle ou ne pénétrera pas bien avant. Qu'on lise les lettres où se reflètent leurs impressions juvéniles, et l'on sera vite convaincu que, pour l'un comme pour l'autre, les aliments, les excitants que procure le rapide changement des aspects extérieurs ont un effet à peu près nul sur cette sensibilité intime à travers laquelle perce une légère pointe d'ironie, sur cette puissance de créer que presque rien d'adventice ne sollicite ou ne trouble. Certes, l'inoffensive raillerie qui est le correctif de l'enthousiasme n'est pas étrangère à

Mendelssohn ; mais, la réserve faite, il faut reconnaître que chez lui, comme chez les poètes dont les noms viennent d'être rapprochés du sien, en dépit de dissemblances morales frappantes, de larges communications restent perpétuellement ouvertes en tous sens, entre l'activité de l'esprit et les spectacles de toutes sortes qu'offrent les mille combinaisons de la vie humaine et de la Nature. Incessamment ravivée par les souffles du dehors, la flamme intérieure en jaillit plus ardente.

Il est étrangement réduit le nombre de ceux pour le bonheur desquels le sens pittoresque (à prendre le mot dans son acception la plus large) et les perceptions esthétiques les plus variées forment par leur harmonie de beaux et parfaits accords. Le jeune compositeur, tel que le révèle le facile abandon de ses causeries par écrit, est bien l'un de ces privilégiés. Musées et cérémonies religieuses, auditions musicales et lectures, tout cela charme également, sans disparates ni contradictions, cette intelligence, ennemie des dissonances qui ne donne l'exclusion à aucune noble jouissance. Admirateur passionné des grands poètes, il ne se contente pas de s'inspirer pour son propre compte de ce qu'ont écrit Shakspeare et Gœthe. Il choisit, il *localise* ses lectures avec des scrupules et des raffinements de dilettante.

C'est au milieu des enchantements de l'Italie qu'il veut faire connaissance avec le Tasse. La Suisse lui refuse-t-elle obstinément le moindre rayon de soleil, il s'en console en commentant avec enthousiasme, dans la patrie même de Guillaume Tell, le dernier et le plus parfait des drames de Schiller.

Et même, si l'on en croyait un de ses zélés partisans, il serait arrivé au jeune voyageur de se rencontrer en route avec Dante, sans le reconnaître, au moment même où il suivait les traces de Shakspeare.

« Supposez, disait cet interprète quelque peu « aventureux du Maître, que pour la mise au « concours d'un sujet de composition lyrique le « choix tombe sur l'épisode de *Françoise de* « *Rimini* (cela doit s'entendre non du récit, mais « simplement de la vision, de la vision élégante « et plaintive, telle que l'a rendue et immobilisée « le pinceau d'Ary Scheffer). Le donner en cent, « ce serait peu pour obtenir une traduction voulue, comparable à la traduction involontaire que « contient l'allegro appassionnato du *Songe d'une* « *Nuit d'été*. Enlacement ininterrompu, étreinte « toujours frustrée des fragments de phrase courts, « brisés, qu'instruments à cordes et instruments « à vent se renvoient tantôt de mesure en mesure, tantôt dans la même mesure, sans que

« ces demi-mots qui se suivent de si près, se « rejoignent pour s'unir, légers tourbillons de « notes qui frémissent dans les intervalles, et « jusqu'à ce chant inattendu, d'une gravité si « douce, qu'à la reprise les violoncelles enton- « nent et développent comme pour associer aux « accents entrecoupés qui recommencent à alter- « ner la grande voix compatissante du chantre « de l'*Enfer;* tout cela n'est-il pas précisément « ce que le texte poétique appelait après lui ? »

Il ne faudrait pas en jurer ; mais le rapprochement n'est peut-être pas de fantaisie pure, et, d'ailleurs, convient-il de refuser à l'interprétation des chefs-d'œuvre de la musique toute part dans les jeux du rêve et du hasard, inséparables de leur conception ?

« Le maniement et employte des beaux esprits « donne prix à la langue, non pas l'innovant tant « comme la remplissant de plus vigoreux et « divers services, l'estirant et ployant : ils n'y « apportent point de mots, mais ils enrichissent « les leurs, appesantissent et enfoncent leur signi- « fication et leur usage, leur apprennent des « mouvements inaccoutumés, mais prudemment « et ingénieusement... Il n'est rien qu'on ne feist « du jargon de nos chasses et de nostre guerre, « qui est un généreux terrain à emprunter; et les « formes de parler, comme les herbes, s'amendent

« et fortifient en les transplantant [1]. » On ne saurait dire mieux et plus sagement ; et l'étude des variations subies par la langue des sons montrerait aisément que les remarques si justes de Montaigne peuvent recevoir plus qu'une application purement littéraire. Il n'est pas jusqu'à sa dernière observation, toute spéciale, toute technique, qui n'en pût tirer quelque justification imprévue. Prenez, en effet, la guerre, la chasse ; joignez-y la danse, et parmi les causes d'excitation physique susceptibles de provoquer l'inspiration musicale, vous aurez désigné celles dont l'influence est la plus générale, celles qui sont vraiment populaires, dans le bon comme dans le mauvais sens du mot. N'est-ce pas aussi en remontant à ces origines, en faisant à cette langue, très répandue sans être toujours prosaïque, quelques emprunts légitimés par leur bon emploi, qu'on a pu assurer soit à certains chefs-d'œuvre de l'art musical, soit à des parties déterminées d'un chef-d'œuvre, une vraie popularité? Nous n'entendons pas par là cette sorte de faveur payée d'un assujettissement servile à des préjugés et à des goûts mesquins, qui est et sera de plus en plus, en France, le premier et le dernier mot d'un goût musical ou superficiel ou dépravé ; nous voulons dire la faci-

[1] MONTAIGNE, *Essais*, liv. III, chap. v.

lité et la puissance particulière de plaire que le talent se prépare, lorsqu'il adopte et rehausse par ce qu'il y met de lui, des pensées, des termes, des chants qui circulent autour de lui. Élever le titre et augmenter le prix de ces valeurs courantes et usuelles, sans leur enlever tout à fait la marque de leur origine ; trouver le moyen d'attirer, par un lien d'une force singulière, le public qu'il veut captiver et auquel, restant supérieur lui-même à toute basse complaisance, il prête secours, il communique des signes de reconnaissance pour s'élever jusqu'à lui et l'aborder plus aisément : ce n'est pas là un triomphe vulgaire.

Les maîtres antérieurs à Weber n'avaient pas négligé de puiser à cette source, sans qu'il en coûtât rien à l'élévation de leurs pensées; il suffirait de citer les *Saisons* et de rappeler tant de mélodies vives, décidées, dont Haydn a si fort relevé la condition et rehaussé l'extraction par une sorte d'anoblissement qui ne fait pas oublier leur origine plébéienne. Même chez Mozart, si peu enclin à profaner la sensibilité passionnée qui est l'essence de son inspiration, et la sobriété pleine de grâce qui est la qualité dominante de son esprit, par l'emploi de moyens d'une nature trop matérielle, on peut néanmoins remarquer, ici, dans quelques-unes des symphonies pour lesquelles il a choisi une tonalité éclatante (*ut* ou

ré majeur], là, dans la partie religieuse de son œuvre qui se compose d'essais et de mélanges, le retour de certaines formes saccadées qui ont une sorte d'allure militaire et un retentissement *sous-entendu* de fanfare; plus d'un passage de ses compositions purement instrumentales, par le mouvement, par le rythme, tient du vif et hardi langage des chasses ; ou plutôt, c'est le rêve, le souvenir d'une chasse, qui revient, fugitif, incertain, ainsi que parfois sur la pierre d'un tombeau antique ou le long de la façade d'un palais, on voit courir des motifs cynégétiques, des figures de nymphes portant l'arc et le carquois; non que ces attributs soient strictement conformes à la destination ou nécessaires au plan de l'édifice, mais pour que des simulacres d'exercices rapides et animés en égaient l'aspect et en varient les surfaces[1] ;

---

[1] Tout cela, il est vrai, légèrement indiqué plus que *souligné*, et par conséquent risquant fort d'échapper, la plupart du temps, à la masse des auditeurs qui, ne prenant guère la peine de chercher ce qui ne se découvre pas de soi-même ou grâce à quelque préalable et commode explication, ne jouissent pas non plus du plaisir des heureuses découvertes. Il est une double disposition d'esprit de plus en plus répandue surtout en France, et que la musique, même sous ses formes les plus familières, doit se donner garde de contrarier : c'est, d'une part, l'abus de la précision, après l'abus du vague qui a signalé d'autres époques ;

c'est enfin l'image élégante et atténuée de cette réalité dont la reproduction durement exacte ne tenta jamais l'auteur de *Don Juan,* plus habitué à spiritualiser ce qui, de soi-même, rendait un son purement matériel, qu'à faire descendre l'expression des sentiments moraux jusqu'à l'imitation servile du sanglot et de l'éclat de rire. Mais, avec Weber surtout, ce qui avait eu jusque-là une valeur accidentelle prend une importance capitale ; ce qui n'avait été qu'un ornement et un accessoire devient une partie essentielle du vocabulaire musical, destinée à répondre à des intentions nouvelles et à suivre l'imagination dans des

---

et, de l'autre, un certain faible traditionnel pour la cérémonie, l'apprêt et l'étiquette. Une mélodie, une phrase musicale est toujours un peu mal venue à se présenter sans se faire annoncer, à se faire entendre sans qu'on soit bien averti d'abord de ce qu'elle veut dire. Qu'elle n'ait rien d'anonyme ; qu'elle ne laisse nulle inconnue à dégager ; il lui faut un nom, un titre, qui la précède, un sujet qui en soit le signalement abrégé mais obligé, et aussi des paroles qui lui servent de passeport. A ces conditions, elle est présentable et se fait accepter. Dans ce détail se manifestent, comme en tout le reste, cette tournure d'esprit, cette déviation du goût qui font préférer une certaine élégance factice à la simplicité naïve, l'éclat de la lumière, même d'une lumière artificielle et blessante, au demi-jour des clartés voilées, et sous l'influence desquelles bien d'autres choses encore que la musique se dénaturent, en passant de la *chambre* au *salon.*

voies aventureuses et peu fréquentées encore. Tout ce que l'on est convenu de désigner sous ces deux expressions vastes, mais indéterminées comme le sens qu'elles contiennent, le surnaturel et le romantique, a passé dans l'œuvre de Weber. Les influences célestes et les prestiges infernaux y viennent à l'aide des passions humaines; aux légendes du moyen âge, aux souvenirs de la vie errante des Bohémiens, s'y mêlent les vagues réminiscences ou les lumineux reflets de l'Orient; n'est-ce pas un vif rayon de ce monde lointain qui répand sa magie sur l'héroïne du dernier en date des chefs-d'œuvre du Maître, d'*Obéron*, animant, colorant ce mélange harmonieux d'ardeur et de rêverie, de mystère et de passion, qui lui assigne sa place, une place élevée, parmi les autres filles de cette féconde imagination, à côté de ces deux types féminins qu'on pourrait bien appeler l'*Allegra* et la *Penserosa;* car Weber, par un aimable contraste où est le charme le plus doux du *Freischütz,* semble avoir voulu fixer en eux l'idéal de la gaieté insouciante et l'idéal de la mélancolie.

Sans étudier plus profondément les œuvres de ce génie singulier, et pour s'en tenir à un élément caractéristique de leur physionomie, il peut être curieux de remarquer l'importance du rôle qu'y joue l'une de ces familles d'instruments que le

compositeur prend pour organes de ses idées, pour interprètes plus ou moins énergiques et éclatants de ses volontés, et qu'il doit employer avec un exact discernement sous peine d'affaiblir ou de surcharger l'expression et le sens de sa pensée, soit par la division et la perte de forces mal distribuées, soit par le déploiement inopportun de forces exagérées. Parmi les instruments dont se compose l'orchestre, il en est qui, par la puissance de leurs effets, tiennent un rang intermédiaire entre les instruments à percussion et les instruments à cordes. Doués de beaucoup plus d'étendue et de fécondité que les premiers, moins brillants, moins souples que les seconds, ils se prêtent aux mystérieux prolongements d'une sonorité graduée; les vibrations qu'ils produisent, leurs inflexions rares et concentrées ne naissent pas au dehors et à l'air libre, comme les résonnances des instruments que l'archet fait parler; elles viennent y répondre et y mourir, après avoir roulé, s'être moulées et arrondies, pour ainsi dire, dans les tubes creux qu'elles traversent. Les moins imposants par leur masse entre ces mécanismes sonores leur communiquent une douceur tantôt molle, tantôt légèrement rauque, ou bien une certaine âpreté un peu stridente. Des plus puissants, qui les retiennent par de plus longues circonvolutions, elles débouchent au

milieu des voix de l'orchestre avec une impétuosité qui sent l'effort triomphant et la contrainte vaincue; elles en rehaussent fortement les effets, mais en menaçant de les dominer et de les absorber par une irruption trop violente. Mieux fait encore, peut-être, pour suppléer à la voix humaine par le mélange d'accents empruntés aux autres voix de la nature, que pour l'accompagner et lui répondre, les instruments de cette famille, en même temps qu'ils se distinguent profondément des autres par les ressources propres qu'ils offrent, présentent entre eux des différences assez sensibles pour que l'on doive en tenir grand compte. Il n'est pas besoin d'avoir souvent comparé l'exécution d'une œuvre musicale écrite pour les intruments à cordes, avec celle d'une composition dont les parties sont distribuées entre des instruments à vent, pour reconnaître que les premiers forment comme un groupe naturel, unis par une sorte de parenté étroite, tandis que le rapprochement établi entre les seconds, quel qu'en puisse être le charme, ne laisse pas de sembler, sinon forcé, du moins artificiel dans une certaine mesure.

L'introduction relativement récente de quelques-uns d'entre eux dans l'orchestre et l'importance fort restreinte du rôle qu'ils y remplissaient, permettaient de considérer ces auxiliaires comme

des nouveau-venus. Lorsque Weber acheva de les former, de les discipliner, leur apprit à dire ce qu'avec leurs façons toujours un peu sauvages, ils n'avaient pas encore su bien faire entendre, grâce à lui, ils devinrent à leur tour, en leur genre, des interprètes dociles de l'âme humaine et de la nature tour à tour pleins et retentissants, ou bien voilés et assourdis, familiers en évitant la vulgarité, ou mystérieusement poétiques. Depuis, le progrès matériel, les perfectionnements mécaniques des instruments de cet ordre ne se sont pas arrêtés. Ils n'ont cessé de multiplier et de croître en grandeur et en force. Des types nouveaux, des appareils compliqués ont succédé aux types anciens, aux mécanismes relativement simples que la Bohême se faisait honneur d'avoir portés à leur perfection. Mais la qualité des sons et la puissance des timbres ne sont pas tout par elles-mêmes et à elles seules. Leur vraie valeur s'établit, leurs avantages se justifient à proportion de l'harmonie qui existe entre l'éclat du mode de manifestation et la beauté propre de ce qu'il s'agit de rendre. S'il en est ainsi, quel rapprochement redouter, quel organe nouveau désirer, pour certains accents pénétrants, certaines notes admirablement pures, au souffle virginal, que Weber fait jaillir à l'improviste du cor ou de la clarinette, puis soutient isolées, étendues, comme

immobiles, au-dessus de l'agitation de ces traits d'orchestre qui, tantôt se déroulent avec une incomparable élégance et une limpidité sans tache, tantôt bondissent, se brisent, se relèvent au gré d'un rythme auquel le caprice le plus fougueux n'enlève rien de sa rapide netteté ?

Avant que l'auteur du *Freischütz* exerçât la magie qui devait en quelque sorte ouvrir à son génie des régions supérieures et inférieures à la terre elle-même, lui donner la clef de tout ce que le cœur humain peut enfermer ou laisser échapper de céleste et de démoniaque, la langue musicale avait reçu de Mozart l'une de ces consécrations suprêmes qui, pour les arts comme pour les créations littéraires, marquent l'heure glorieuse où s'inaugure une grande période intellectuelle. Tiré du sol de la Grèce et ramené à la lumière, un torse, le fragment mutilé d'une statue fait deviner toute une grande école de sculpture, toute une civilisation disparue. Si l'ignorance, l'oubli, la destruction devaient condamner à la même obscurité presque tout ce qui reste de Mozart, on se persuade qu'il suffirait aussi de telle inspiration heureusement survivante, de tel *andante* bien court, bien simple [1], pour rendre un

[1] Entre tant de pages dont chacune contiendrait en ce

témoignage non moins fidèle, non moins achevé en soi du divin artiste ? Le parallèle établi entre Raphaël et Mozart, à force d'être reproduit, est devenu presque une banalité. Il implique, du reste, des rapports si réels et si frappants que le renouveler, l'approfondir, sera toujours une manière sûre, quoique détournée, soit de caractériser le génie de Mozart, soit de donner une idée approximative de la place qu'il occupe dans l'art, à tous ceux auquel il n'appartient pas de l'apprécier autrement que par ouï dire. Il est certain que l'histoire de l'Art offre bien peu d'exemples de cette sorte de prédestination qui, ajoutant aux dons exquis de la nature l'appui de fermes traditions et le contact de modèles achevés, semble marquer d'un signe deux fois propice et de la promesse d'une double souveraineté, la naissance

---

sens une vraie et complète révélation, le choix serait difficile. Hasardons-nous à préférer, comme tout à fait caractéristique, l'andante du 7e quatuor pour instruments à cordes en *ré majeur*. L'aisance du tour, l'élégante réduction des proportions, et, si on peut l'ajouter, la *courbure* juste et sûre des inflexions imperceptiblement relevées, inclinées et atténuées, en font un modèle de grâce tendre. A l'heureuse modération de ces élans du sentiment et de la rêverie, on serait tenté d'appliquer un mot réservé aux plus délicates conceptions de l'esprit, et d'y trouver tout ce qui est de *l'atticisme*, parfum, saveur, fine précision, oui, tout, moins le grain de sel et la goutte d'amertume.

d'un homme de génie. Riche autant que Raphaël, de tout ce qu'il apporte et de tout ce qui l'entoure, Mozart occupe, comme lui, au milieu des représentants inégalement célèbres d'écoles et de systèmes différents, une situation privilégiée qui le met au premier rang entre tous ceux dont chacun peut-être le touche par un côté, sous un rapport déterminé, mais qui, tous ensemble, doivent lui céder la prééminence, si la condition suprême de la prééminence est l'harmonieux équilibre des plus hautes qualités. Il est placé comme en un point central vers lequel, par une sorte d'attraction mystérieuse, bien d'autres efforts encore que les siens dirigent et portent son génie. Rare privilège, où concourent pour atteindre à leur plus haute valeur la facilité de la production et l'aptitude à comprendre, comme à s'assimiler ce qu'on a compris, la fécondité native et le discernement qui n'enlève rien à la force de l'inspiration de ce qu'il ajoute à la pureté du goût. C'est ainsi que Haendel, Gluck avant tous, et Haydn d'un côté, Jomelli, Pergolèse, Sacchini, Cimarosa de l'autre, sont entrés pour leur part dans le développement du génie de Mozart[1]; non que cette coopération

[1] En serrant de plus près les principales compositions dramatiques de Mozart, on pourrait, au prix d'un peu de

latente s'atteste par des imitations précises ; en pareille matière, les influences les plus heureuses, les plus efficaces, ne sont pas celles qui s'accusent le plus nettement et qui ont souvent le tort de ne prévenir ni l'effort d'une maladroite dissimulation, ni la stérilité d'une reproduction impuissante.

Qui ne tiendrait pas un compte suffisant de ces considérations d'origine et de milieu, risquerait de ne pas définir exactement, chez Mozart ce qui constitue, au vrai, son originalité. Si ce mot ne pouvait comporter une signification exclusive de l'étrangeté et du désordre, si, pour être original il fallait avoir une physionomie qui ne ressemblât à nulle autre, et non se composer une physionomie mobile, propre par cette mobilité même à refléter les émotions de l'âme, comme le

---

subtilité, confirmer cette vue générale par sa décomposition en aspects particuliers. Ainsi, la forte empreinte de Gluck se montrerait dans *Idoménée;* la *Clemenza di Tito* ferait plutôt penser à Sacchini : les *Nozze di Figaro* auraient plus d'un trait de Cimarosa, et le faisceau de mélodies, la plupart vives, éveillées, alertes, dont se compose *Cosi fan tutte,* ramènerait l'esprit vers les compositeurs italiens qui, avant Cimarosa et autour de lui, perfectionnèrent l'*opera buffa.* Quant à la *Flûte enchantée,* ce serait le résumé, le *compendium* le plus habilement nuancé de toutes ces manières diverses, la cassette de choix où tant de richesses, quels qu'en fussent le titre et l'origine, seraient également représentées.

miroir renvoie l'image des objets, on devrait choisir une autre expression pour caractériser Mozart. Il ne conviendrait pas mieux de vanter son indépendance, si l'on entendait par là l'insouciance des règles et le mépris de la tradition. Nul, il est vrai, ne porta avec plus d'aisance les entraves imposées au compositeur par la nécessité d'accepter les exigences des situations et d'en chercher la plus fidèle expression ; mais aussi qui sut mieux comprendre ce qu'il y a de relevant et de fortifiant dans cet assujettissement? Qui profita avec une telle aisance des appuis et des secours qu'offre une telle discipline? Qui se garda mieux des efforts ou vains ou superflus ?

De là, une constante mesure, une retenue dans la force, une sorte d'empire sur soi-même et sur ses pensées que révèlent également, chez Mozart, la justesse des proportions et un éloignement naturel pour tout ce qui est extrême et immodéré. Rien ne convient mieux à cet ensemble de qualités que la dénomination d'*harmonie* empruntée à la musique pour des acceptions plus élevées ; il faut y voir dans l'ordre des créations intellectuelles quelque chose d'équivalent à ce qu'est la tempérance dans l'ordre moral, à ce qu'elle apporte parmi les autres vertus, une limite et une sauvegarde, un lien et un heureux mélange. Ne serait-ce pas l'une des raisons pour lesquelles, destiné

à résumer une époque de l'art plutôt qu'à fonder une école, privé de la gloire de revivre dans d'illustres disciples, en même temps que dérobé aux approches de la foule des imitateurs, Mozart n'a pas suscité la ferveur d'émulation et la facilité d'entraînement que provoqua la jeune renommée de Rossini ? On peut du moins, avec plus de certitude, expliquer par là la constitution particulière que l'orchestre reçut de Mozart, les procédés favoris dont il se servit, le rôle assigné par lui aux instruments soit entre eux, soit vis-à-vis des parties vocales. C'est là une considération qui appelle quelques développements.

Si l'on étudie l'orchestre de Beethoven dans ses symphonies, on y découvre comme une vie intense et collective dont les instruments, pris séparément, sont les organes. Par l'effet de cette puissance de concentration, les parties se trouvent subordonnées à l'ensemble et absorbées dans l'unité qu'elles concourent à former. Tendent-elles par instants, à ressortir, à se détacher de la masse commune qui les contient, l'instrument à qui échoit la faveur de cette manifestation plus significative parle en quelque sorte pour l'orchestre tout entier. Il en est le diminutif et il le résume. Ainsi vont, s'élèvent et s'abaissent, se suivent et se heurtent les moindres flots, comme les vagues les plus fortes que l'impulsion

continue d'un même courant tour à tour soulève à la surface de l'Océan et absorbe dans ses profondeurs.

Il se peut que la mise en jeu des forces instrumentales, relève d'un principe différent, que la recherche de cette puissante concentration s'unisse ou fasse place à la pratique habituelle d'une division habile, d'une dissémination calculée de ces mêmes forces. Entendons par là, non seulement la mise en relief d'un instrument chargé de faire entendre des notes isolées et rendues plus frappantes par leur isolement, mais aussi, en vue de donner à une situation, à une scène, la couleur dominante qui lui convient, l'organisation de groupes formés entre certains instruments, qui exercent une prééminence momentanée. Ce dernier procédé est bien connu de Weber, il en a multiplié les applications dans ses trois chefs-d'œuvre dramatiques *Freischütz, Euryanthe, Obéron*[1]. Des combinaisons orches-

[1] Qui n'a remarqué, à ce point de vue, le chœur des Naïades d'*Obéron,* les deux prières de *Freischütz* ? C'est ainsi encore que le duo d'*Euryanthe* où les deux personnages odieux du drame mettent en commun leurs haines et leurs desseins de vengeance, ce duo ardent comme la rage, sombre comme la nuit, doit son accent et sa physionomie à l'emploi énergique et sobre de sonorités métalliques dont on a tant abusé depuis, à leur alliance avec les retentissements mats et les roulements sourds des tim-

trales du même genre dominent dans ce drame lyrique qui est une transition si intéressante à étudier, entre les compositions théâtrales de Mozart et celles de Weber, drame psychologique avant tout, de couleur austère et *enfoncée,* comme le dit Fénelon de la peinture du Poussin. Nous voulons parler de *Fidelio.* Une conception très vraie des nécessités inhérentes aux situations dramatiques qu'il devait traiter engage, ici, Beethoven à ménager, à distribuer autrement qu'il ne le fait d'ordinaire, les ressources infinies de son orchestre. Pour que l'ordonnance en fût d'accord avec les sentiments qu'il avait à exprimer, avec les lieux où l'action était placée, il y fallait quelque chose non seulement de continu, mais de comprimé et de couvert. Il fallait y retrouver comme une image de cette dissimulation qui est au cœur du sujet et en forme

---

bales. Un rôle semblable a été assigné aux instruments graves par Beethoven dans la scène des fossoyeurs de *Fidelio.* De même encore, à cet endroit du même ouvrage où le geôlier reçoit des propositions de trahison et de meurtre, l'éclat intermittent des notes qui se cachent à demi dans les basses régions de l'orchestre, répand des teintes douteuses et jette de sinistres reflets ; ainsi une pensée d'assassinat se montre et à peine montrée se dissimule ; ainsi brille le fer d'un poignard levé et retiré tout à coup.

les développements et la conclusion par les entreprises contraires qu'elle seconde, soit en procurant au crime un masque et une arme, soit en prêtant au plus vertueux dévouement un déguisement protecteur. L'œuvre musicale qui a été mise au jour dans cet esprit et suivant cette intention, ne devait pas être et n'est pas en effet disposée, éclairée d'une manière commune. Au lieu de sortir des profondeurs de l'orchestre pour s'élever au-dessus de leurs troubles et de leurs mélanges, s'épanouir dans les phrases chantées, s'y fixer comme sur une cime lumineuse, les idées mères, les conceptions fondamentales y restent fréquemment enveloppées comme dans des replis dont elles ont peine à se détacher. L'attention intelligente doit s'habituer à cette sorte de déplacement fait pour dérouter et renverser l'auditeur vulgaire. Elle est obligée à descendre, afin de découvrir ce qui ne monte pas jusqu'à elle et de percer ce qui ne fait que s'entr'ouvrir. Ainsi que dans des lieux souterrains éclairés par un jour douteux, l'œil s'ouvre d'abord en vain et ne saisit rien de distinct, puis, à la faveur de cette lumière insuffisante, aperçoit, classe, met à leur vraie distance et dans leurs justes rapports les objets qu'elle lui révèle successivement. Ainsi l'oreille, surprise d'abord par le drame lyrique de Beethoven, a besoin de se

remettre et d'y revenir, pour se dégager du trouble et de l'équivoque. Il est même permis d'affirmer qu'une autre épreuve plus soutenue, plus efficace que celle de l'audition, c'est-à-dire une lecture scrupuleuse est nécessaire pour que l'esprit, maître de lui-même et de son objet, pénètre le demi-jour, entre dans le secret de ces teintes assourdies. Alors, au fond des lourdes péripéties d'une action maladroitement agencée, il sent la présence de la tendresse, de la tendresse passionnée, qui, sauf en quelques rares endroits, ne jaillit pas au dehors, n'éclate pas à la surface, sur telle note, sur tel accord, mais s'insinue partout, de sorte que l'harmonie tout entière en est, pour ainsi dire saturée. A cette condition encore on découvre que le bruit et le choc des masses instrumentales violemment remuées n'a pas, quoi qu'on ait dit, la meilleure part dans les mérites du drame de Beethoven. Parmi les accents où s'épanche l'angoisse de cœurs séparés par la violence et la perfidie, mais unis par des liens plus forts que la captivité et les périls de mort, on remarque mieux la note grêle du hautbois qui se glisse et file comme un mince rayon de lumière, la note douce et voilée du cor, quand il entonne non un chant triomphal de délivrance retentissant au grand jour, mais une fanfare incertaine, étouffée, ne résonnant qu'en dedans ; on salue au passage

cette image rapide de la belle espérance ; on reconnaît l'écho harmonieux d'une âme partagée entre la crainte et la confiance, et n'osant suivre jusqu'au bout la joie d'un moment qui la traverse, plutôt encore l'écho de l'âme même du compositeur qui, du fond de la captivité morale où il est réduit, tente un élan rapide et entrevoit la délivrance.

Entre deux emplois de l'instrumentation, dont l'un est plus synthétique et mieux approprié aux effets imposants et sublimes, tandis que l'autre se prête avec plus de souplesse aux contrastes imprévus, aux détails ingénieusement variés, aux surprises piquantes qui sont du ressort de l'analyse, on peut se figurer une tendance intermédiaire qui, tenant de l'un et de l'autre, ne se confondrait pourtant avec aucun d'eux. Ce qui la caractériserait ce ne serait pas tant le soin de porter à son plus haut degré l'unité, l'homogénéité de l'orchestre, ou de la rompre à propos et tout à fait, qu'une application soutenue à maintenir l'égalité résultant d'un sage équilibre entre les diverses parties instrumentales. Demander les moyens d'assurer une telle concorde à une étude approfondie des fonctions propres et des limites de chacun des instruments, à la détermination judicieuse de l'importance relative qui doit lui être attribuée, à l'heureux choix de rapprochements, d'alliances

naturelles à établir entre eux, c'est là précisément ce que fait Mozart ; c'est dans ce milieu qu'il se tient, et à ces conditions qu'il rattache ses combinaisons instrumentales [1].

Si les combinaisons de ce genre se rapportent à ce qu'on pourrait appeler l'art de l'accompagnement appliqué à la musique dramatique, elles sont loin de constituer cet art tout entier. Complexe et minutieux, il a pour objet de placer à côté des paroles et du chant une série non interrompue, changeante pourtant, de dévelop-

---

[1] Plus d'une remarque de détail pourrait justifier ces considérations. Ainsi on peut observer à quel point, dans sa musique *de chambre,* Mozart est soigneux de borner le jeu de chaque instrument aux limites de la région moyenne qui en est en quelque sorte le lieu naturel et le centre d'action, et combien il est peu disposé à exiger du plus brillant d'entre eux, du violon, soit ces chutes vers le grave, soit ces échappées vers l'aigu que Haydn ne leur épargne pas autant, et dont Beethoven, dans ses dernières œuvres surtout, ne s'est pas abstenu. Une autre particularité que l'on peut noter aussi, c'est la répugnance que Mozart paraît éprouver à laisser se détacher seul au milieu de l'orchestre, un instrument dont il se défia de bonne heure, la flûte. Si l'on excepte les traits que les nécessités du sujet l'obligèrent à lui confier, dans son opéra de la *Flûte enchantée,* il est rare qu'amené à le produire d'une manière un peu significative, il ne supplée pas à sa faiblesse, en lui prêtant le secours et la tutelle d'un autre instrument qui le renforce avec une gravité solide et sûre, le basson par exemple.

pements où l'harmonie et la mélodie peuvent dominer tour à tour; destinés à compléter le sens des phrases chantées, à l'expliquer, à le modifier, parfois même à le contredire, ils en sont le nécessaire et perpétuel commentaire. Ils lui correspondent comme la physionomie, l'attitude, les mouvements du corps et du visage correspondent et viennent en aide à la parole. Jusqu'à un certain point, on pourrait dire d'eux qu'ils constituent une véritable mimique qui s'exerce à découvert ou par voie de sous-entendus. A lui prêter son sens le plus général, le geste varie en importance et en justesse, suivant qu'il est le signe médiocre de choses médiocres, le pâle reflet de phénomènes moraux, intéressants en eux-mêmes, mais qu'il n'interprète pas suffisamment, l'image animée, la révélation d'autant plus saisissante qu'elle est moins volontaire, de beaux mouvements et de nobles agitations intérieures, ou bien la manifestation forte et peut-être choquante par excès de force, de quelqu'une de ces impressions violentes, de ces ardentes explosions de volonté sous lesquelles le corps cède et plie ainsi qu'un ressort brusquement débandé. Il n'en va guère autrement des beautés, des faiblesses, des exagérations de l'accompagnement musical. Il peut de la même façon donner ou manquer de ce qu'il est naturel d'en attendre, suivant qu'il exerce à propos sa

légitime puissance, qu'il l'abdique en disparaissant dans une sorte de quiétude contemplative, qu'il en abuse pour ne plus donner l'idée que d'une agitation désordonnée et de transports convulsifs. La répugnance profonde de Mozart pour tout ce qui sent l'excès et l'emportement, pour tout ce qui exclut les tempéraments et les nuances, le préservait de la séduction de ces commodes *homophonies* instrumentales dont la simplicité nue abonde imperturbablement dans le sens du chant, et le prémunissait contre le faux goût des antithèses recherchées qui établissent entre l'orchestre et le chant, au lieu d'une correspondance trop intime, une opposition forcée. Rien de ce qui est absolu, persistant et fatigant par sa persistance, ne lui agrée quand il s'agit de répondre à l'expression de la douleur, de la joie, de la tendresse ; l'heureuse intervention de l'orchestre lui sert à varier cette expression, à la mitiger, à la rehausser agréablement.

Lorsqu'il se fait l'interprète d'un sentiment, d'une passion, l'art a devant lui deux voies entre lesquelles il peut choisir. Ou bien il saisira le phénomène moral dont il veut se rendre maître au moment où il sort des profondes retraites de l'âme pour se projeter au dehors, agir et s'absorber dans l'action qui est son terme et sa fin; et il dépendra de lui d'en produire une image simple,

exclusive, forte sans cesser d'être superficielle, et douée d'une certaine facilité à se faire comprendre, qu'assure l'excès de l'énergie joint au manque de profondeur. Ou bien, descendant jusqu'à la racine même de la sensibilité, il y découvrira l'origine et la formation des mouvements qui s'y préparent et y naissent; il s'efforcera de rendre le mystérieux équilibre d'impulsions diverses qui tendent à les déterminer quand il prendra cette direction. Est-ce à des joies et à des douleurs sans mélange et, pour ainsi dire, pleines d'elles-mêmes, qu'il s'adressera? Non; s'il est une joie tempérée ou réfrénée par d'indéfinissables pressentiments, s'il est une douleur charmée par le souvenir, bercée par l'espérance, c'est de celles-là qu'il prétendra fixer l'image, image un peu confuse et incertaine, comme les états moyens de l'âme qu'elle représente, avec leurs transitions qu'on saisit à peine et la fuite rapide de leurs changements. Entre tous les arts, la musique excelle à rendre sensible ce rapprochement de dispositions diverses qui se touchent sans se confondre et sans se heurter; plus que tous les compositeurs, Mozart abonde en inventions, en tours de pensée et de style auxquels on appliquerait volontiers ces subtiles expressions de Shakspeare : « Il unit avec grâce un sourire et un « soupir, comme si le soupir venait du regret de

« n'être pas ce sourire, et que le sourire raillât le « soupir de ce qu'il s'échappe d'un tel sanctuaire « pour se perdre dans les airs [1]. »

Il est une harmonie imitative inhérente aux sons, comme il en est une qui, dans la poésie ou la prose poétique, tient au choix des mots. Trop souvent les effets qui dérivent de cette source équivoque ne sont que puérils ou vulgaires. Parfois aussi, ils appartiennent à un ordre d'impressions plus relevé. Quand ils s'arrêtent à une résonnance purement matérielle, ils ne produisent qu'une sensation du même ordre. A une combinaison plus profonde et plus significative des éléments de sonorité dont le chant ou la parole disposent, il appartient d'éveiller chez l'auditeur ce qu'on pourrait appeler une association de sentiments [2]. Aux chercheurs médiocres

---

[1] SHAKSPEARE, *Cymbeline,* art. IV, sc. II.

[2] Comme application caractéristique du premier de ces procédés, on peut citer, dans l'ordre littéraire, une métaphore ou plutôt une onomatopée en vogue parmi les sermonnaires du Moyen Age, lorsqu'ils voulaient opposer aux joies et à la sécurité du jour présent les incertitudes et les menaces du jour qui doit suivre. Elle consistait à jouer sur la ressemblance du mot latin qui signifie *demain,* avec le cri d'un oiseau de mauvais augure; saint Augustin en avait tiré ce tour étrange donné à sa pensée: « La voix « du corbeau va se faire entendre, criant: demain, de- « main. *Mox corvina vox audietur : cras, cras.* »

Quant à l'harmonie imitative qui réside dans le choix

appartient le bénéfice des trouvailles plus ou moins heureuses dues à une imitation, trop exacte, trop littérale pour ne pas rester superficielle quand elle ne devient pas ridicule ; les maîtres seuls possèdent le secret de cette ressemblance entre le signe et la chose signifiée, qui au lieu de reposer sur une confusion matérielle, suppose une conformité idéale, et chacun d'eux en use selon la nature de son art et les tendances de son génie. Si Gluck veut répéter à sa manière ce que Racine avait fait si bien dire à la fille d'Agamemnon :

> Je l'attendais partout ; et d'un regard timide
> Sans cesse parcourant les chemins de l'Aulide
> Mon cœur pour le chercher volait loin devant moi,
> Et je demande Achille à tout ce que je vois,

---

et les rapports des expressions plus que dans le bruit des syllabes, que citer de mieux que des vers de Virgile présents à toutes les mémoires ?

> ..... itque pecus longa in deserta sine ullis
> Hospitiis : tantum campi jacet. (Géorg., liv. III.)
> ..... flebant, cunctæque profundum
> Pontum adspectabant flentes :... (Æneid., liv. V.)

Là une série habilement conduite de mots qui se suivent, se prolongent, pour ainsi dire, tout d'une haleine depuis le commencement d'un hexamètre jusque vers l'extrémité de l'autre, donne l'idée d'un espace désert et indéterminé : ici un autre artifice montre aux yeux de l'esprit la continuité morne d'une grande douleur.

un simple détail d'orchestration, un accident rythmique aura une vertu figurative suffisante pour exprimer non seulement l'impatience contenue de la pensée errante avec le regard qu'elle anime, mais encore, si on l'interroge bien, jusqu'au mouvement d'une tête gracieuse qui se retourne, jusqu'au clignement de l'œil qui parcourt en vain l'espace. Imaginez un Mozart et un Rossini ayant à donner, chacun de son côté, une traduction musicale de cet autre vers de Racine :

..... Moments trop rigoureux,
Que vous paraissez lents à mes rapides vœux ! [1]

vous pouvez être sûr que Mozart n'eût pas manqué de dégager en idée les deux éléments dans lesquels cette plainte, ce regret, se décompose, c'est-à-dire l'impatience du désir qui se précipite au devant de son objet, et la lenteur prêtée par l'imagination aux instants qui doivent précéder l'instant ardemment souhaité. Il est également certain qu'il n'eût été nullement embarrassé pour accorder l'une et l'autre de ces deux directions d'intention à la faveur de quelque formule à double entente, délicieusement ambiguë. Est-il téméraire de penser que Rossini, fidèle, lui aussi, aux formes et aux procédés que préfère sa verve

---

[1] *Bérénice*, acte IV.

créatrice, se fût attaché, par un choix exclusif, à l'un ou à l'autre de ces deux modes d'interprétation ? Que, négligeant ce qu'une attente traînée péniblement a de languissant et de suspendu, il eût seulement retenu le vif élan et l'excitation fiévreuse, n'était-il pas tout trouvé l'équivalent musical demandé ? Quoi de mieux que les sonorités enlevées, palpitantes, les battements précipités qui s'échappent à intervalles égaux des cordes que l'archet effleure ou que pince une main légère, de ces battements pareils en rapidité et en régularité aux battements du cœur, aux pulsations de la vie, quand la passion les accélère et en redouble l'intensité ? S'agit-il de faire comprendre que l'heure qui donne à deux amants le signal d'une dernière séparation, qui est une dernière épreuve, vient de sonner ? Reproduire exactement ou à peu près le bruit du marteau frappant sur le timbre, épargner ainsi à l'auditeur toute hésitation, tout effort et ne lui laisser ni la peine de chercher, ni le risque de se méprendre, voilà une tentation à laquelle un compositeur vulgaire succomberait aisément et que Mozart a repoussée bien loin[1]. Il a témoigné

[1] Trio de la *Flûte enchantée*, entre Sarastro, Tamino et Pamina.

pour ses auditeurs plus de confiance à la fois et moins de banale condescendance. Il leur a laissé le soin, il leur a donné le plaisir de découvrir l'allusion furtive que renferme la triple résonnance d'une même note, revenant à plusieurs reprises en tête de phrases, où se rapprochent, où s'étreignent ces deux sentiments admirablement gradués, la douleur et la tendresse ; avertissement ingénieux, indication légère, sans prétention, sans insistance, par où se trahit le motif des troubles et des tressaillements que la musique a surpris et fixés.

Il y a plus qu'une allusion ingénieuse, il y a comme une intention morale d'un ordre supérieur dans l'idée de ramener à la dernière scène de *Don Giovanni* les brusques traits d'orchestre qui ont servi d'accompagnement à la scène du duel. Ainsi réveillés, les échos de la lutte qui provoque une vengeance surnaturelle annoncent des représailles portant la menace de l'expiation ; le ciel renvoie à la terre le défi qu'il en a reçu ; et telle est la puissance d'un seul détail heureusement imaginé, il enchaîne si bien le commencement et la fin de l'œuvre que, grâce à lui, la moralité en devient frappante. Malheur aux paroles, malheur même aux phrases musicales qui viendraient ensuite la conclure formellement. Elles sont condamnées d'avance à ne former

qu'un épilogue, un épilogue froid et superflu.

Ainsi, qu'on en saisisse l'ensemble ou qu'on les décompose dans leurs moindres détails, les créations de Mozart attestent les mêmes qualités : avec une imagination incomparable, un esprit de finesse et de justesse, un esprit de suite habile à tirer parti de toutes les indications du poème, des moindres acoidents du dialogue ; rien de longuement préparé, rien qui sente la recherche et le pénible artifice ; nulle affectation préméditée ; la meilleure part faite, non au hasard qui dispense du discernement et à la témérité qui implique la négligence, mais à la prompte et claire intuition qui a l'attrait de l'imprévu sans les défauts de l'imprévoyance, et qui se pourrait appeler l'instinct et la bonne fortune du génie ; l'hyperbole et la manière évitées aussi aisément, on dirait presque aussi involontairement que la vulgarité ; une antipathie égale pour les coups de force, les élans qui visent aux dernières hauteurs du pathétique et feignent d'y atteindre, et pour les complaisances, les accommodements à l'usage de la foule des esprits qui, faute de beaux dons naturels et des habitudes heureuses dues à une saine culture de l'intelligence, restent grands amateurs de jouissances faciles, et, en fait d'art comme pour tout le reste, cherchent d'abord leurs aises. Voilà ce que découvrent particulièrement ces

œuvres dramatiques, trop peu nombreuses, dont la courte série se rapporte et s'adapte, par une singularité curieuse, à une série de sujets aussi dissemblables d'origine et de nature qu'on peut l'imaginer. A côté de simples et touchantes traditions tirées de l'antiquité grecque et de l'histoire romaine, Mozart admet, pour la transfigurer, l'intrigue bourgeoise de Beaumarchais. A l'Italie il emprunte le conte frivole, l'anecdote galante, tels que les mit en œuvre l'enjouement malicieux de Boccace et d'Arioste. A l'Espagne il doit cette personnification hardie, sans rivale, du séducteur que Gluck, mettant *Don Giovanni* en ballet, avait à peine pris au sérieux, encore moins au tragique, qui a tenté Molière, et qui semble avoir apparu un instant à Shakspeare et posé un instant devant lui. Lorsque, en effet, dans un coin peu éclairé de son immense monument poétique[1] on s'arrête devant tel personnage, tel héros de l'Amour qu'il a laissé sans nom, n'est-on pas frappé comme d'une ressemblance inattendue qui tient à ses trompeuses beautés, à cette *hypocrite douceur, levant les tributs de tant d'imaginations blessées,* et de ces lèvres *effleurées au moindre souffle par*

[1] L'élégie assez peu connue qui est intitulée: la Plainte de l'Amant. (*The Lover's complaint.*)

les boucles foncées d'une chevelure flottante, ne croirait-on pas entendre s'échapper quelque mélodie de Mozart plutôt encore qu'une phrase en prose de Molière ? Restait la part de la fantaisie pure et qu'est-ce que la *Flûte enchantée,* sinon une fantaisie musicale, tour à tour naïve et profondément idéale ? C'est comme un voile transparent et tout parsemé d'étoiles que le génie du compositeur a jeté sur des fictions comparables à ces fabuleux récits, qui remuent tour à tour par de magiques épouvantes et par de rassurantes surprises des imaginations toutes neuves encore.

Que Mozart chantât son beau conte, comme un Perrault ou un Nodier aurait su l'écrire; qu'il y mît, outre le charme des semblants de sincérité et de bonne foi par lesquels l'un et l'autre plaisent aux simples, l'élégance irréprochable et les secrètes habiletés faites pour séduire d'autres que les simples, c'était beaucoup assurément. Ce n'est pas tout, et il faudrait remonter jusqu'aux légers caprices d'Aristophane, puis revenir aux créations les plus idéales de Shakspeare, pour retrouver des enchantements analogues dus à une pareille puissance de transfiguration, à un sens aussi exquis, à un emploi aussi bien ménagé des contrastes. Là aussi, comme dans certaines fantaisies du grand poète anglais, comme dans sa *Tempête* particulièrement, des éléments que l'on dirait opposés

et contradictoires s'associent sans efforts, s'unissent sans disparates. La suavité d'une passion presque mystique a pour contre-partie les coquetteries, les dépits, les désespoirs comiques d'un amour beaucoup moins relevé. Si la sombre jalousie de la Reine de la Nuit tempère ses éclats par des ornements plus qu'inopportuns, si la fureur du féroce Monostatos s'exprime d'une façon trop anodine, le grand style sacerdotal de Gluck revient prêter aux mystères du culte d'Isis toute son imposante majesté, avec plus de souplesse et d'onction. Mais que dire de ces menues phrases rapides, changeantes, de ces mots expressifs dont se composent les rôles des trois fées, des trois génies, de cette suprême délicatesse de nuances, de ce procédé si original qui, donnant à chaque mesure sa petite part distincte d'importance, sa valeur propre d'expression, emprunte, pour le transporter dans le domaine du chant, ce que la *musique de chambre* instrumentale a de plus libre et de plus dégagé. Comme dans le premier trio et dans les deux quintettes, chacune des voix qui composent la triade féerique, prend, laisse à une autre, pour les reprendre encore, les insinuations douces, les légères malices que fait valoir un style à la fois si serré et si flexible, si uni et si habilement coupé, un dialogue si lestement enlevé en même temps que si logiquement enchaîné !

Rien de plus mélodieux, en dehors de toute mélodie suivie; rien qui ait mis en pratique, par des accents plus nets et plus francs, avec moins de recherche et de préméditation, la théorie qui a raison d'exiger que le chant dramatique garde une fidélité irréprochable au sens du texte et à l'esprit des situations, mais à la condition de ne pas lui imposer une abdication évidente ou déguisée.

Si le domaine moral que parcourt Mozart est infiniment étendu, il faut bien se résigner à n'attendre de ce grand musicien aucune révélation saisissante, imprévue, des harmonies, des consonances qui existent entre la Nature extérieure et la sensibilité humaine.

S'il a pu trouver chez Astorga et Porpora, plutôt encore que chez Haendel et Gluck, le modèle encore indécis des ondulations souples, des marches sinueuses de basses qu'il se plaît à dérouler sur les cordes des violoncelles, en les adaptant à tant de rythmes divers, il n'a pas songé à emprunter aux écoles d'Italie ce style pastoral que les précurseurs de Cimarosa et de Paesiello avaient introduit si volontiers dans leurs *cantates* et leurs *madrigali,* comme les prédécesseurs provençaux et italiens de Pétrarque, et, plus que personne, Pétrarque lui-même, s'étaient plu à en orner leurs *canzoni* et leurs sonnets, à en former

le cadre de leurs poésies amoureuses. D'autres que Mozart avaient pu consacrer ce style, l'introduire jusque dans les offices divins, en mémoire des premiers hommages rendus par les bergers au Sauveur naissant. Après lui, un compositeur qui n'a cessé de s'incliner devant son génie devait le transporter sur la scène française et, dans plus d'un passage de son *Guillaume Tell*, montrer la nature inséparable des occupations les plus paisibles de l'homme, comme des plus violentes agitations de son âme, telle qu'elle apparaît dans les vers de Virgile ou dans les tableaux de Poussin.

A plus forte raison, Mozart n'a rien tenté de semblable à la médiation profonde et mystérieuse entre l'Homme et la Nature, qui est l'un des secrets du génie de Beethoven, se révélant ouvertement dans sa *Symphonie Pastorale*, mais se laissant deviner sans peine dans bien d'autres parties de son œuvre [1]. Pour n'en prendre qu'une

---

[1] Indiquons en passant l'analogie qu'il est si aisé de constater entre l'introduction de la symphonie en *si bémol*, et celle de la cantate intitulée *la Mer calme*, écrite à une époque plus avancée. Il est bien permis d'en conclure que l'idée de reproduire le déroulement des flots paisibles, *aux innombrables sourires* (pour parler comme Eschyle), dut présider à l'une autant qu'à l'autre de ces deux expositions. Ni l'œil de Beethoven ne vit les mouvements libres

(le premier morceau de la *Symphonie avec chœurs*), que signifient, que prétendent traduire les plaintes échappées des parties les plus hautes de l'orchestre, le tumulte incessant entrecoupé par le sourd *ressac* que les notes basses renouvellent à contre-temps avec une énergie croissante ? Est-ce l'agitation sans fin de la mer? ou bien, est-ce la tempête de la passion, l'explosion de la souffrance [1] ? Élévations et chutes admirables qui reportent la pensée indifféremment vers la grave parole biblique : *Vane conturbatur omnis homo* [2],

---

et réguliers de la mer, ni son oreille n'en recueillit la grande voix; il l'aura connue pourtant, il l'aura aimée, pour avoir aimé l'*Odyssée* d'Homère et la *Tempête* de Shakspeare...

[1] Osera-t-on mêler aux sublimes et sauvages harmonies de Beethoven une note sincèrement émue, sortie de l'âme d'une jeune fille qui devait être une jeune mère, puis mourir ? Ce n'est qu'une note, en effet, mais n'est-elle pas bien dans *le ton*?

O Mer, dis-moi pourquoi mugir ainsi toujours
Et te plaindre sans cesse,
Comme le malheureux qui demande secours
Quand le chagrin l'oppresse ?
Serais-tu donc l'écho du long cri de douleur
Qui, de la terre entière,
S'élève jusqu'à Dieu, suprême élan du cœur,
Espérance dernière ?

[2] Si l'imagination sublime de Beethoven a recueilli, pour les transformer, les mouvements irréguliers, les murmures

et vers le mot que le plus païen et le plus hostile à toute poésie morale entre les grands poètes du paganisme, Lucrèce répète, à tout propos, avec une complaisance obstinée: *Nequidquam, nequid-*

---

infinis, les bruits indéterminés ou imparfaitement déterminés qui sont la voix et la vie de la Nature affranchie de la domination de l'homme, une observation qui n'est peut-être pas trop subtile mène à constater, principalement dans les œuvres appartenant à l'époque où les impressions du dehors parvenaient de plus en plus difficilement jusqu'à lui, une tendance à produire par le son et par le rythme certains effets empruntés plutôt à l'action des forces naturelles, réglées et disciplinées par l'homme, et que l'on dirait dérobés aux arts mécaniques. Tantôt c'est le coup léger et redoublé d'un marteau qu'on se figure entendre; tantôt deux notes se poursuivent, se remplacent l'une l'autre et font penser au va-et-vient persistant de ressorts qui s'accrocheraient et se décrocheraient alternativement; ailleurs un balancement prolongé d'octaves rend la précision sèche et raide d'un jeu de bascule. (On peut étudier notamment, à ce point de vue, la première et la dernière partie de la 7e symphonie (en *fa*), l'allegretto du quatuor en *fa*, œuv. 59, le finale ajouté après coup au quatuor en *si bémol*, œuv. 131, et l'avant-dernière du quatuor en *ut dièze mineur*, œuv. 132). S'il y a quelque chose de curieux dans ces analogies par lesquelles certaines formules musicales se rapporteraient à la fabrique et aux métiers, il serait dangereux d'y trop insister; en un temps où l'on a rêvé une poésie et une peinture *industrielles*, il serait à craindre que certains novateurs ne se fissent pas faute de poursuivre, sous cette forme, en théorie et en pratique, et d'ériger en système, au grand détriment de l'art, quelque application de l'Art des sons à l'industrie.

quam ; plainte ou regret, sarcasme ou défi qu'il jette aux entreprises de l'activité humaine comme à l'aveugle travail des forces de la Nature.

Si Mozart s'est peu soucié de donner pour fond et pour complément à l'interprétation des sentiments de l'homme les scènes du monde qui l'entoure, qui le modifie, et se laisse profondément modifier par lui, il n'a pas entrepris, d'un autre côté, comme Haydn l'a fait dans les *Sept Paroles,* comme Beethoven le tenta dans le *Christ au Mont des Oliviers,* d'élever la majesté des accents humains jusqu'à la sublimité du langage sorti d'une bouche divine. Il s'est abstenu de l'audacieuse fiction qui prête à un Dieu plus que la parole humaine, c'est-à-dire le chant ; mais quand il s'agit de faire parler l'homme à Dieu, de donner une voix à ses plaintes et à ses larmes, qui dira plus, qui dira mieux ? Les supplications du pécheur mis en présence de son juge, poussé et retenu par la crainte, les angoisses d'une conscience que nul voile complaisant ne protège plus, l'oppression d'une âme frappée d'épouvante par l'appareil des justices célestes, toute ébranlée encore par les menaces d'en haut, qui se relève lentement, voudrait se défendre, ne peut que s'accuser, et trouvant, au lieu de mots, des soupirs et des pleurs, monte degré par degré vers le trône des éternelles miséricordes ; voilà ce qu'il a su rendre avec un

rare bonheur et une admirable vérité. Que l'on se souvienne du double chœur du *David de Penitente* (*Se vuoi, puniscimi*), du chant qui, dans le *Requiem*, correspond aux paroles : *Recordare, pie Jesu*. Là, il comprime et groupe en faisceaux les notes dont se composent des parties de chant multipliées ; il les fait marcher péniblement, serrées l'une contre l'autre, étreintes et froissées par les accords dont l'orchestre tour à tour jette sur elles, puis écarte les rudes saccades ; image fidèle de pensées qui font effort pour se produire et cherchent à se rassurer mutuellement ; austère justification entre tant d'autres, par où Mozart réhabilite ce genre chromatique, que l'emploi outré d'intervalles rompus et diminués avait pu rendre suspect d'une molle langueur ; ce genre chromatique auquel les chefs-d'œuvre de Wagner réservaient des triomphes sans partage. Ici, le chant est enveloppé de toutes les circonvolutions d'un dessin d'orchestre qui va, revient sur lui-même, glisse et s'insinue, jusqu'à ce que, au sortir de l'étroit défilé, au terme de la lente ascension, un souffle de confiance et de liberté pénètre, dilate ces sons obstinément étouffés, et dégage de leur confuse perplexité le souvenir de la clémence qui daigna pardonner au larron et sauver la pécheresse. Telle on se représente, non point la supplication que l'homme adresse à l'homme,

la Prière, fille de Jupiter, boiteuse, couverte de rides, baissant les yeux, et ne regardant que de côté, dont Homère a tracé l'image[1], mais la prière chrétienne, fille de l'amour et de la crainte, qui va de l'homme à Dieu, embarrassée et chargée de liens, il est vrai, mais portée sur les ailes de la Foi et de l'Espérance.

Assurément, il appartenait à un autre art de susciter toutes les apparitions formidables qui se lèvent avec le dernier jour, avec le jour de colère ; un Michel-Ange a pu incarner ses conceptions gigantesques dans des formes agrandies à leur mesure, dans des corps plus qu'humains, comme si la nature, prenant sa part au triomphe suprême remporté par la vie sur la mort, recouvrait pour protester contre le néant les énergies perdues des premiers jours de la création. Un Jean Cousin avait pu fixer les visions de l'Apocalypse : hérauts célestes, ouvriers de la dernière heure qui travaillent pour l'Éternité, anges porteurs de faux qui viennent, après le temps, après la mort, récolter une moisson où ni le temps ni la mort n'ont plus rien à prétendre, multitudes éperdues, courbées au souffle de Dieu comme les épis sous la tempête, foulées comme les grappes dans le

[1] *Iliade*, 9e chant.

pressoir[1], et au milieu de tant de débris humains transformés par la vie rentrée et inégalement accrue en eux, quelque fuyard couronné, quelque échappé du trône, marqué pour sa condamnation de ce qui fut le signe de sa grandeur. La peinture, en un mot, a fait passer à travers les regards jusqu'à l'esprit des images et des émotions qui exercent sur le spectateur une action vive et confuse, abstraite en un certain sens. Mais atteindre le fond des cœurs par une communication intime, toucher mystérieusement le point d'où peuvent jaillir les sources divines qui s'épanchent tout entières au dehors, de telle sorte que, dans ce qu'on lui fait entendre, l'âme croie se surpendre et se retrouver elle-même, c'est à la musique d'y prétendre, c'est à Mozart d'y réussir.

Au-dessous des deux principales compositions religieuses de Mozart, si l'on veut faire sentir tout à la fois ce qui recommande la plupart des œuvres qu'il a laissées en ce genre et ce qu'elles laissent regretter, un rapprochement, et non plus une opposition entre les moyens d'agir de deux arts différents, peut aider à en rendre compte.

---

[1] Lorsque le fils de Dieu, vengeur de son mespris,
Viendra pour *vendanger* de ces rois les esprits,
De sa verge de fer brisant, espouvantable,
Ces petits Dieux enflez en la terre habitable...
AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *les Tragiques.*

Les connaisseurs savent ce que valent ces dessins de Raphaël, ces feuilles volantes où le crayon du maître traça rapidement, enleva avec légèreté des figures de femmes et d'enfants. Tantôt il faut y voir de simples esquisses ; tantôt l'exécution poussée jusqu'au dernier détail y révèle des mouvements exquis, des proportions savamment observées ; mais les dimensions en sont restreintes, l'objet en est encore indéterminé. Est-ce le visage d'un Amour, d'un Ange, d'un jeune Dieu ? Ces formes divines appartiendront-elles à une Déesse ou à une Madone? On ne le sait, mais à coup sûr on admire et, pour être sensible à la beauté absolue qui s'y trouve, on n'a pas besoin qu'elles portent, avec un nom, la marque certaine de cette beauté relative née de la convenance parfaite de l'œuvre avec l'intention [1] qui l'a produite et la signification qu'elle doit garder. A telle cantate, à tel hymne de Mozart ou bien encore à certains fragments de ses messes appartient ce même

---

[1] En cela, l'auteur de *Rédemption* se montre bien un fidèle disciple de Mozart. A cette nouvelle application de l'art musical à la Passion du Christ vous pouvez demander un *Stabat Mater* sans égal. Mais, tout à côté, que de motifs et de combinaisons ayant déjà servi pour *Roméo et Juliette,* (par exemple telle succession d'accords à peine changée pour devenir de prologue dramatique *improperio*) ou dont Roméo et Juliette pourraient si bien se servir !

charme incertain, hésitant entre le saint et le profane. Cet *Agnus Dei* n'est pas sans rappeler les plaintes que l'amour malheureux arrache à Don Ottavio ; changez bien peu de chose dans ce *Benedictus* et il va se placer tout naturellement sur les lèvres de la comtesse Almaviva. Il y a plus : dans l'œuvre du maître, les morceaux mêmes qui font partie d'une série complète destinée à accompagner l'office divin, révèlent-ils la profonde, la fidèle attention mise à saisir, pour les repercuter, si on peut le dire, les sens présentés successivement par le texte sacré, d'où viennent au *Credo* de la première messe de Beethoven, un tel relief et tant d'exaltation pathétique, à l'*Agnus* de la seconde, ses appels mélancoliques et la douceur amère, le froissement caressant produit par les intervalles harmoniques de *secondes* qui en préparent la fin ? Y trouve-t-on le persévérant attachement à une même idée musicale qui, chez Cherubini, s'accuse jusqu'à dégénérer parfois en une sorte d'opiniâtreté consciencieuse ? Des indications sûres et brèves, une concision qui touche par moments à la sécheresse, quelque chose de court, de prompt, de décidé, jusqu'à une sorte de brusquerie impatiente, voici ce qui fait rentrer presque toutes ces compositions dans la classe des ébauches, des essais. Malgré leur correction, leur *fini* relatif, on hésite à leur attribuer une

portée définitive, une valeur d'ensemble, à y voir autre chose qu'une collection de fragments agrégés un peu au hasard plutôt qu'unis pour former un ensemble régulier. Mais la beauté musicale ne leur manque pas plus que la beauté plastique ne manque aux dessins de Sanzio. Si l'on est tenté d'abord de regretter un effort plus soutenu, on se console à l'idée qu'un effort malheureux risquait de rompre le charme en altérant cette pure essence de mélodie, et l'on oublie bien vite certaines maladresses commises avec la plus naïve sincérité. Ces maladresses pourtant ne sauraient être niées. Est-ce pauvreté de conception, est-ce économie d'effets mal entendue ; il faut bien choisir entre les deux explications. Comment admettre que, moyennant un simple changement de mouvement et de mesure, une même mélodie soit faite pour traduire successivement deux textes absolument différents par le sens et par l'intention ?

On ne saurait contester que ce genre de reproduction exacte ou approximative répond à certaines exigences instinctives de l'esprit et n'est pas étranger a quelques-uns de ses caprices tour à tour les plus primitifs et les plus raffinés. La littérature, en poésie surtout, en témoigne par l'emploi de ces procédés primitifs de l'*allitération* de l'*assonance* adoptés de si bonne heure, par

l'importance que garde le retour périodique de syllabes dont la résonance est la même. C'est à de secrètes sollicitations du même genre que répondent, pour la musique, la division en couplets, l'introduction des refrains et des ritournelles. Les combinaisons strictes et sévères du genre fugué, les *imitations* qui occupent une place si large dans l'ancienne *musica di camera* écrite pour être chantée, et dans la musique de chambre moderne devenue purement instrumentale, enfin les variations improvisées par les voix ou composées pour les instruments, qui donnent à une même phrase une variété piquante, par les changements de la la tonalité, de la mesure, du rythme, par le surcroît d'élégance, d'ornementation, qu'y apportent les caprices du goût, dépendent plus ou moins du même principe. Elles y ramènent ce que l'art musical a de plus frivole, même de plus trivial, et quelques-unes de ses productions les plus relevées pour ne pas dire les plus austères. Pour se borner à ce qu'on a désigné sous le nom de variations, à quels plats badinages ce mot n'a-t-il pas servi d'enseigne? A leur tour, que de hautes et gracieuses inspirations sont entrées dans ce même moule sans le briser! Sous combien de formes l'air et la vie n'ont-ils pas circulé à travers ces formes vieillies, mais susceptibles d'un

perpétuel rajeunissement, à l'égal des formules poétiques, si lourdement rebattues par les vulgaires assembleurs de rimes, si légèrement emportées par l'élan de la vraie poésie, quand elle vient à s'en emparer ?

Que Beethoven, après Haydn, après Mozart, renouvelle l'épreuve. Est-ce que tout sera dit parce qu'il aura exercé son imagination sur quelque thème plus ou moins commode, plus ou moins heureusement rencontré, celui du *Septuor*, par exemple? Non assurément. Supposez, entendez, pour mieux dire, une pensée qui s'agite, se développe, s'illumine, mieux encore, une substance douée de vie, une ardeur, une flamme. Elle frémit, elle palpite; elle se prête à toutes sortes de métamorphoses[1] ; toujours changeante et toujours reconnaissable, elle ne s'échappe un moment que pour reparaître sous des traits nouveaux. Empruntons pour la caractériser, à Gœthe, l'une de ses expressions favorites reprise par lui-même à l'antiquité ;

---

[1] C'est la partie finale du 10e quatuor de Beethoven pour cordes qui est rapidement commentée dans ce passage. Pour trouver une application aussi saisissante, aussi féconde en changements heureux de ce qu'on appelle vulgairement le genre varié, il faudrait choisir le thème si habilement et à la fin si ardemment tourné et retourné par Schubert dans son 4e quatuor (posthume).

c'est une *entéléchie* distincte et persistante, autour de laquelle un mouvement toujours croissant ouvre des perspectives aussi fantastiques que les jeux du rêve. Ici des notes aiguës et stridentes, jetées sur les temps faibles, imitent le cri perçant d'un oiseau ; plus loin, c'est comme le joyeux empressement d'une fête, dont le signal est donné par la note unique et bourdonnante que répètent les basses. Peu à peu tout cède à une sorte d'allégresse irrésistible. De plus en plus légère, de plus en plus exaltée en son essor, l'idée musicale se perd enfin dans un ardent tourbillon de notes.

Veut-on un autre exemple de ce mode de développement *dynamique,* de cette intensité de vie tout interne et si opposée aux additions, aux soustractions purement mécaniques par lesquelles on croit modifier la force interne de la pensée musicale, quand on ne fait qu'en changer le vêtement? Que l'on écoute, que l'on relise la symphonie en *ut mineur,* celle qui, dans le chœur de ces neuf symphonies, égales en nombre aux muses, fait peut-être au *sublime* la part la plus large. Quelque temps après le début de la seconde partie du premier morceau et un peu avant sa fin, que l'on suive l'opposition de ces accords qui s'enchaînent avec des significations si diverses ; là, exténués et n'exhalant que le son traînant d'un soupir ; ici, passant brusquement, et avec de violentes réper-

cussions, des instruments à cordes aux instruments à vent. Dans le morceau suivant, une alternative pareille vient remplacer des accents portés jusqu'au ton de la plus énergique fanfare par des accents humblement déprimés, et fait préluder à l'éclat final une sorte de retraite mélancolique, sonnée au loin, hors de la mêlée, par la voix défaillante du basson. Dans le *scherzo,* dans le *trio* qui lui succède, mêmes altérations extrêmes, plus marquées encore, d'une force tour à tour affaiblie et recroissante. Ainsi, la phrase tumultueuse du trio, lourdement déclamée d'abord par les plus robustes des instruments à cordes, retenue ensuite avec une moindre puissance par les autres qui l'abandonnent encore, n'est plus, enfin, à bout de chutes, qu'un filet de son que se renvoient en l'épuisant les instruments à vent les moins éclatants. Ainsi, avant le sublime *crescendo* qui fait surgir, qui lance vers l'infini un flot de vie rapidement progressive, la deuxième reprise du *scherzo* fait revenir ce qui composait la première, mais comme revient une apparence aérienne substituée à une réalité consistante. Telle, dans la fable antique, Eurydice tour à tour femme et ombre, se retrouve pour se perdre encore, telles les notes déjà entendues reparaissent et s'enlèvent, légères, impondérables, glissant de *staccati* en *pizzicati.* Enfin, si Beethoven a couronné son

œuvre par une vision d'immortalité, l'Immortalité lui est apparue dans les conditions où elle se laisse entrevoir par le poète et l'artiste de génie, non séparée de la vie ni des mouvements de la vie, mais les attirant pour les absorber en elle par des communications divinement élargies. Ici, plus de comparaison profane, plus rien que de sacré. Comme se dressait, avec ses multitudes lumineuses, l'échelle mystique qui apparut au Patriarche, entre ciel et terre, l'harmonie, s'élevant de degré en degré, gagne toujours en splendeur et répond de plus en plus distinctement à ces paroles magiques : *Resurrectio* et *vita*[1]. Des groupes ternaires se détachent avec une agilité particulière, entre les roulements intermittents et les fulgurations redoublées d'une foudre sans menaces et sans colères. L'octave se répercute et se

[1] Il est, pour l'exécution de quelques chefs-d'œuvre supérieurs de l'Art musical, certaines opportunités, certaines convenances plus ou moins délicates de lieu et de temps. L'une de ces convenances est observée lorsque la Société des Concerts choisit le jour de Pâques pour faire figurer sur son programme la Symphonie en *ut mineur*. Il en est une autre dont la mise en pratique n'est pas, à beaucoup près, aussi aisée. C'est celle qui permettrait de faire éclater les sublimes accents du *Requiem* de Verdi, dans la Chapelle Sixtine, en face de ces peintures de Michel-Ange qui traduisent avec génie, dans un autre langage, le drame suprême des destinées religieuses de l'Humanité.

reflète sur l'octave, comme passent d'un sommet plus proche à un sommet plus lointain les premiers rayons du jour qui se lève.

Parmi les dernières compositions de Beethoven, où jaillissent, au milieu de clartés parfois vacillantes, tant de révélations magnifiques que devaient recueillir Wagner et J. Brahms, il en est un grand nombre qui, soumises à une loi commune et ramenées à un type similaire, offriraient à qui voudrait les approfondir plus d'une application *transcendante* du genre *varié*. On ne voit pas, en effet, quel nom conviendrait mieux à ces transmutations souvent admirables, parfois bizarres, toujours curieuses, que reçoit un motif, une mélodie, moins encore parfois, le germe d'un motif et d'une mélodie. Nu et de peu d'apparence pour commencer, ce germe reçoit peu à peu les couleurs de la vie. En suit-on l'épanouissement, voit-on naître les ramifications plus ou moins éloignées qui s'y rattachent, on s'émerveille de tout ce qu'il contenait, de tout ce que le compositeur en a tiré avec une puissance d'autant plus libre que le principe générateur de ces développements tenait moins de place et faisait moindre figure. Bien des fois, sous un tissu entrecroisé d'accords scabreux, derrière des harmonies qui déroutent, il se cache, il est près de disparaître; mais il n'en reste pas moins l'élément actif, le

lien secret de tant de formes passagères qui, souvent, diffèrent d'un texte musical régulièrement lié, où des phrases courtes, tout entrecoupées d'exclamations et d'interjections, contrastent avec une période bien cadencée. Comme le Maître les a multipliées, dans ses derniers temps, au milieu des souffrances qui liaient son génie sans le paralyser, ces exclamations, ces interjections ! Ce qu'elles font entendre ne saurait être confié à des expressions pleines, suivies, arrêtées. Sans doute, elles le cèdent, pour la précision et la netteté, à une période exactement ordonnée, mais elles portent bien plus loin, par leur soudaine énergie ! Jamais l'auteur des *Symphonies* ne fit plus d'efforts pour donner une issue, prêter une voix et communiquer, ainsi qu'il l'a dit lui-même, le frémissement de sa nature électrique aux mystérieux phénomènes de la sensibilité intime, à ces phénomènes qu'on désignerait volontiers, non pour les définir, mais pour mieux exprimer leur nature indéfinissable, par un mot emprunté à la langue anglaise *(unutterabilitirs)*. Comme Michel-Ange a laissé la trace immortelle des inquiétudes de sa pensée sur tant de figures qui, dans des attitudes de repos, présentent l'image d'un mouvement arrêté, suspendu et prêt à recommencer, tous les troubles du génie de Beethoven ont passé dans une composition

destinée à célébrer l'Activité puissante et sereine, dans les chœurs de sa dernière symphonie. La sérénité! elle était depuis longtemps absente de l'âme du compositeur; pouvait-il exiger de son œuvre qu'elle la reflétât? Aussi le motif principal qu'il emploie n'est point une improvisation actuelle de son imagination, il demande à sa mémoire de le lui rendre; il veut donner à cette ombre d'un temps passé la vie, une puissance de vie telle qu'elle ne l'eut jamais, et il se torture dans cette recherche. Sous les liens qu'il ne peut rompre, l'athlète bondit et trépigne, et sans doute c'est à une si profonde opposition entre ce qu'il sent en lui et ce qu'il se force à rendre, qu'il faut demander l'intelligence vraie de son étrange création. Une perpétuelle dissonance morale y éclate, bien autrement accentuée que la dissonance matérielle qui, en marquant le début, annonce le singulier récitatif confiné dans les régions les plus basses de l'orchestre; celle-ci devient, tout au plus, en comparaison, un de ces détails caractéristiques par où se mesurent les proportions et se révèle le caractère de l'ensemble, comme d'un membre, d'un fragment, se déduit la dimension générale d'une figure, que l'art a voulu faire surgir plus grande que nature. Pourquoi s'étonner si, par instants, au lieu des élans et des transports par où s'atteste la liberté, on surprend une gri-

mace et une convulsion qui accusent l'effort? Le Maître prend sur lui, pour manifester hors de lui-même la paix et le calme qui lui sont devenus étrangers, et, seul, un tel contraste peut justifier les impressions, jusqu'à un certain point contradictoires, que fait naître cette œuvre, puissante entre toutes; impressions mêlées, équivoques, telles qu'en produit la vue d'un rire forcé qui comprime des douleurs et refoule des larmes, d'une agitation d'autant plus bruyante qu'elle est plus factice[1].

N'est-il pas digne de remarque, au surplus, que dès qu'il arrive à Beethoven de personnifier, de mettre sous des noms propres historiques ou imaginaires les passions humaines auxquelles il donne l'orchestre pour interprète, ses moindres pensées, les plus rapidement jetées comme les plus achevées, impliquent une idée de captivité et de délivrance, l'idée mère de tant de hautes poésies, l'idée fixe de ceux qui, sous le nom consacré de prophètes, aspirent violemment à la liberté plutôt qu'ils ne s'inspirent d'elle? Qu'il s'agisse de mélodrames comme *Egmont* et les *Ruines d'Athènes,*

---

[1] Que l'ode de Schiller qui a servi de texte à la *Symphonie avec chœurs* ait été consacrée à la Liberté et non à la Joie, le fait paraît établi. Les remarques esthétiques que nous a suggérées le chef-d'œuvre de Beethoven n'en sont

de fragments tels que ceux de *Prométhée* ou bien de cette Ouverture de *Coriolan*[1], qui est bien tout le contraire d'un fragment, qui est bien mieux que le résumé d'un drame absent qui ne ferait qu'en reproduire, en les liant, quelques parties séparées ; car elle représente ce drame et en tient lieu ; elle en est la tête et le cœur ; elle se dresse à sa place comme s'élève fièrement au-dessus d'un monument vide ou inachevé l'effigie, le buste sublime qui vit et parle pour lui ; qu'il s'agisse, à plus forte raison, d'un drame complet comme *Fidelio,* une même pensée, une pensée libératrice anime et motive toutes ces œuvres si diverses. Est-ce donc là une coïncidence purement fortuite ? Autant vaudrait attribuer au hasard le contraste entre l'immobilité du marbre et le mouvement tourmenté qui laisse à un si petit

---

pas moins compatibles avec l'une ou l'autre des versions littéraires successivement adoptées à cet égard.

[1] Le sujet de *Coriolan* justifie doublement cette observation, puisqu'il fait dépendre la délivrance de Rome des supplications maternelles qui donnent accès au pardon dans un cœur fermé par la passion de la vengeance.

On peut ajouter que Beethoven, tenté par le sujet de *Faust,* songea à se mesurer avec le chef-d'œuvre de Gœthe dont la première partie s'ouvre sur une captivité volontaire et se ferme sur une captivité forcée, en attendant que l'intervention libératrice des Puissances célestes forme le couronnement de la seconde.

nombre des compositions de Michel-Ange les apparences d'une tranquillité franche, et se retrouve encore dans l'*Évangéliste* à peine indiqué de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, après avoir été si vivement accentué dans les *Prisonniers* du Louvre.

Obsession exercée sur un puissant esprit par la pensée qu'il veut dompter et réduire sous ce joug de l'expression qu'elle refuse de porter, persévérance de l'artiste qui, possédé de l'idée du modèle qu'il s'obstine à produire, va d'essai en essai, sans parvenir à se satisfaire ; forte application des facultés déductives de l'intelligence employées à tirer d'un principe donné toutes les conséquences qu'il enferme, il y a de tout cela dans les suprêmes efforts de Beethoven. Joignez-y le travail qui, s'appliquant non plus aux idées, mais au style, à ce qu'on pourrait appeler la parole musicale, en modifie la physionomie et la valeur, y adapte des éléments nouveaux dont il multiplie les significations.

Ce dernier aperçu pourrait donner ouverture à une comparaison plus approfondie, qui permettrait de découvrir dans certains procédés familiers à ce représentant supérieur de l'art musical quelque chose d'analogue à l'une des tendances les plus manifestes du génie germanique, comme à l'une des lois les plus frappantes qui président

aux progrès continus de la langue allemande. Dans ce sens, des termes de rapprochement naturels s'offriraient à celui qui voudrait analyser de plus près les procédés que Beethoven a mis en pratique avec tant de succès pour redoubler, prolonger, incliner vers des directions différentes le sens de la plus simple phrase musicale [1]. Il serait amené tout au moins à se demander si la formation et l'enrichissement de la langue que parlait Beethoven, d'un côté, et de l'autre, les manifestations du genre *varié* que ce grand musicien porte à des hauteurs non encore atteintes, n'auraient pas une caractéristique commune, et laquelle?

---

[1] Nous ne parlons pas ici, et avec intention, de l'homme de génie, plus essentiellement germanique encore que Beethoven qui exerça, après lui, une domination incontestée sur les forces de l'orchestre, de Wagner. Assurément celui-là aussi est passé maître dans l'art de manier et de remanier, de diversifier à outrance en la faisant reparaître, telle ou telle formule musicale de son invention. Mais, à cet égard, il s'y prend d'une autre façon que Beethoven. Sa manière de varier une idée musicale est liée à l'emploi des timbres qu'il associe ou qu'il oppose, aux harmonies tranchées ou nuancées qui communiquent à cette idée un accent imprévu, une valeur inséparable des circonstances dramatiques qui l'enveloppent. Chez Beethoven, varier, c'est plutôt développer par voie d'intussusception ou par l'assimilation d'éléments étrangers le *principe vital* qui est au fond d'un assemblage de notes court et déterminé.

l'adjonction, l'incorporation à un même radical de parties accessoires, d'annexes qui, attirées vers lui, s'y unissent, et lui communiquent une valeur nouvelle, en le laissant toujours, au fond, reconnaissable.

N'est-il pas visible qu'un esprit tout autre inspire et ces répétitions plus ou moins ornées d'un même chant, dont les compositeurs italiens ont été en possession d'user et d'abuser, et ces combinaisons vocales si pauvres qui accommodent à toute situation dramatique la tierce ou l'unisson, mettant tour à tour leurs alliances banales au service de la rêverie contemplative et de l'emportement passionné.

Jusque dans ces habitudes du langage chanté l'on reconnaît le génie d'un peuple dont la littérature n'a pas su se garder de ces deux excès, l'emphase dans la force et la mignardise dans la grâce, et dont la langue, abondante en superlatifs, en formules diminutives et augmentatives, se prête mieux à grossir et à atténuer le sens contenu dans une expression unique, qu'à la féconder, multipliant soit les locutions, soit les acceptions diverses que peuvent en tirer les lois de la cohésion et de l'analogie. De là, dans le style musical, toute cette part contestable d'héritage venue de la littérature et qui a conservé la marque de son origine : une surabondance superficielle, enflée

plutôt que solide ; le superflu trop souvent préféré au nécessaire ; tant de cadences oiseuses, prolongées avec aussi peu de scrupule et d'opportunité que peuvent l'être des mots par des syllabes pompeuses destinées à en amplifier la terminaison ; enfin tant de *crescendo* brillants qui, se réduisant à la réitération, avec plus d'éclat et de bruit, d'un même trait, d'une même phrase, s'agitent en quelque sorte sur place ; effets purement superficiels, qui ne tiennent pas le moins du monde à l'intensité croissante d'une pensée, d'un sentiment ; quelque chose qui s'adresse tout simplement à l'oreille, comme le ferait une parole isolée, sans suite, laquelle, pour être redite encore d'une voix toujours plus forte, n'en resterait pas moins vide d'expression.

Mais il est bon de s'arrêter et de ne pas se risquer plus avant, sans points d'appui suffisants, sur cette pente hasardeuse de l'analogie. La critique littéraire a le droit et l'avantage de confirmer par des citations précises et textuelles la vérité de ce qu'elle découvre, la vraisemblance de ce qu'elle propose. La critique qui, sous une forme littéraire, s'occupe de l'art musical, ne jouit pas des mêmes facilités. Elle doit s'en tenir aux indications, renvoyer aux exemples, aux modèles à consulter. Il lui est difficile, sinon interdit, de se présenter preuves et textes en main.

En outre, les œuvres sur lesquelles elle s'exerce ont cela de propre qu'en elles l'idée et le langage qui l'enveloppe, la matière et la forme sorties absolument d'un même jet, restent confondues. Les sentiments vagues, compréhensifs qu'elles rendent ne sauraient, sans devenir des abstractions insaisissables, ou peu s'en faut, s'offrir à l'étude, séparés des accents qui les éveillent, leur donnent, avec la parole, l'excitation de la vie. Dès lors, comment accomplir cette fonction essentielle de l'analyse qui consisterait à les dépouiller, par l'imagination, du vêtement qui les recouvre, à montrer en quoi ce vêtement leur convient, en quoi le style en est défectueux, et quel autre serait mieux assorti? Il est vrai que cet inconvénient n'est pas sans compensations, et que, pour en citer une qui s'offre d'elle-même, l'auteur de l'essai de critique le plus modeste peut y chercher une excuse, si, voulant arriver à quelque résultat digne d'être recueilli, il a, non sans quelque risque de disproportion, commencé par des observations sur l'histoire de l'art pour en finir par des aperçus de philologie musicale.

Quoi qu'il en soit, nous le répétons en terminant, ce n'est pas pour la critique appliquée à l'art musical le moment de se décourager et d'abandonner aucun de ses droits. Si quelque chose caractérise particulièrement le temps pré-

sent, c'est la multiplication et le perfectionnement, en tout genre et pour toutes choses, des moyens extérieurs d'action et de propagation dont l'homme dispose, qui sont bien des produits de son travail et de ses calculs, mais qui, par une singulière destinée, pour ne pas dire par une étrange contradiction, tendent également, dans des sphères diverses, à épargner le travail, à suppléer pour l'avenir aux efforts de la pensée créatrice, à ménager, par les résultats d'un exercice ingénieux de la volonté et de l'intelligence, le bénéfice d'un plus grand repos, d'une moindre nécessité d'action pour les volontés et les intelligences. En ce qui tient proprement aux arts, n'a-t-on pas à redouter les suites, ne peut-on déjà observer les symptômes de ce défaut d'équilibre entre les éléments intellectuels qui en sont l'âme, et les moyens matériels qui leur servent d'organes ?

Si, à des époques moins avancées, l'on a vu l'emploi de ces moyens rester bien loin et trop au-dessous de la pensée qu'il leur arrivait de servir mal ou de trahir par une insuffisante interprétation, d'autres âges ne pourraient-ils pas être témoins du phénomène inverse, c'est-à-dire d'une prédominance de ces éléments et de ces auxiliaires matériels telle qu'ils cessent encore, mais dans un sens opposé, de se trouver en juste relation

avec les efforts de la pensée. Pourquoi ? Parce qu'à leur tour, ils menaceraient de la dépasser, de la déborder ; ils paraîtraient la défier sinon de se hausser à leur niveau, du moins de l'accommoder à leur usage. De ces nouveau-venus, dont la fanfare éclatante a fait dans l'orchestre une entrée si tapageuse, il n'en coûte rien d'obtenir tout le bruit qu'on demande. Mais s'il s'agit de faire de leurs timbres respectifs un emploi judicieux, de marquer avec discernement les places, les tours de parole dans cette famille d'instruments au ton impérieux toujours prêts à s'unir, à se confondre dans de grossières besognes ; d'établir entre leurs sonorités respectives de justes distributions, des gradations prudemment ménagées ; de traiter enfin les éléments composants de ce groupe orchestral, au point de vue de leur intervention simultanée ou successive, comme nous voyons traités par les plus grands maîtres ces deux autres groupes, leurs aînés, qui se composent l'un du violon, de l'alto, du violoncelle et de la contrebasse, l'autre de la flûte, du hautbois, de la clarinette, du cor et du basson, est-il jusqu'ici un nom, un seul, qu'on ose citer, après celui de Wagner?

Combien il est plus aisé d'accumuler des œuvres fournies par un même procédé, à peu près comme d'un mécanisme donné sortent des produits identiques, de profiter de cette confusion des genres

qui permet à quiconque sait en profiter de faire honneur à ses moindres idées, à ses conceptions les plus pauvres, en choisissant pour elle quelque titre, quelque mode d'exécution retentissant, par lequel l'auteur, étourdissant les autres, s'étourdit lui-même sur sa propre incapacité ! Dans le domaine musical, cette confusion éclate partout, à tout propos. Comptez, si vous le pouvez, les scènes sur lesquelles la chanson qui remue vainement l'indécence, pour en tirer la franche gaieté, a pris pied, aux lieu et place de la romance langoureuse et frelatée.

Quant à la *musique de chambre,* les compositeurs les plus justement renommés de nos jours s'inquiètent-ils beaucoup de respecter les limites que leurs devanciers s'appliquaient à maintenir entre le quatuor, la sonate et la symphonie? Enfin, ne convient-il pas de rapporter dans une assez large mesure à la même cause, d'un côté, la tentation vulgaire où se laisse induire la médiocrité d'assurer à peu de frais le mérite et le profit des apparences à des productions qui ne sauraient prétendre à mieux, de l'autre, la témérité plus noble, qui entraîne de vrais talents à chercher le nouveau hors des voies frayées, au risque de poursuivre sous ce nom l'étrange et le raffiné? Nous ne parlons que des dangers qui menacent l'Art, nous ne touchons pas aux

affronts qui lui sont faits, affronts venus d'un côté où il ne devait pas les attendre, comme pour payer les consolations qu'il trouvait là où il aurait à peine osé les espérer; étrange et déplorable renversement des habitudes dont se forme le goût public, qui a montré, par une sorte d'action et de réaction simultanée, chez les foules un empressement enthousiaste à reconnaître, à adopter les plus vraies beautés musicales ; dans la partie de la société que l'éducation et le rang autorisent à s'en dire l'élite, un empressement non moindre à faire siennes par les sympathies, par les honneurs rendus, des farces nées en pleine rue et des célébrités de carrefour. Dans de telles époques, même sans juger le présent, même en s'abstenant de préjuger l'avenir, la critique n'aura peut-être pas entièrement perdu sa peine, si elle réussit à faire naître, à entretenir, ne fût-ce que chez un petit nombre, l'habitude de retrouver un peu en arrière, tout proches et toujours vivants encore, les beaux exemples de ce que le sentiment et l'imagination peuvent confier au langage le plus pénétrant et le plus expressif dont il leur soit donné de se servir, au langage des sons.

TABLE

Pages.

Un successeur de Beethoven : Robert Schumann.... 1

R. Wagner..... 123

Hector Berlioz..... 265

Johannes Brahms..... 313

Affinités musicales chez Beethoven..... 393

Sur la Musique. — Musique et Nature..... 459
— Musique et Sculpture..... 465
— Architecture et Musique..... 467
— Du rythme dans la Musique et hors d'elle..... 468
— Musique et beau monde..... 470
— La Musique en France et ailleurs. 473
— Deux musiciens..... 482
— Peintre et Musicien..... 483

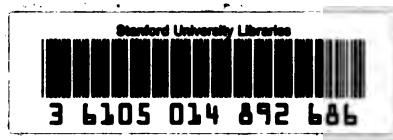
L'Amour dans la Musique de théâtre 491

A propos de Critiques musicales..... 503

A propos d'un « leitmotiv » d'Esclarmonde..... 507

Un mot sur la Musique symbolique..... 541

Quelques réflexions sur la Musique et les Musiciens d'hier et d'avant-hier..... 549



DATE DUE

JAN 2 1992 STANFORD LIBRARIES			
		SEP 2 1988	
		I.L.L.	

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004